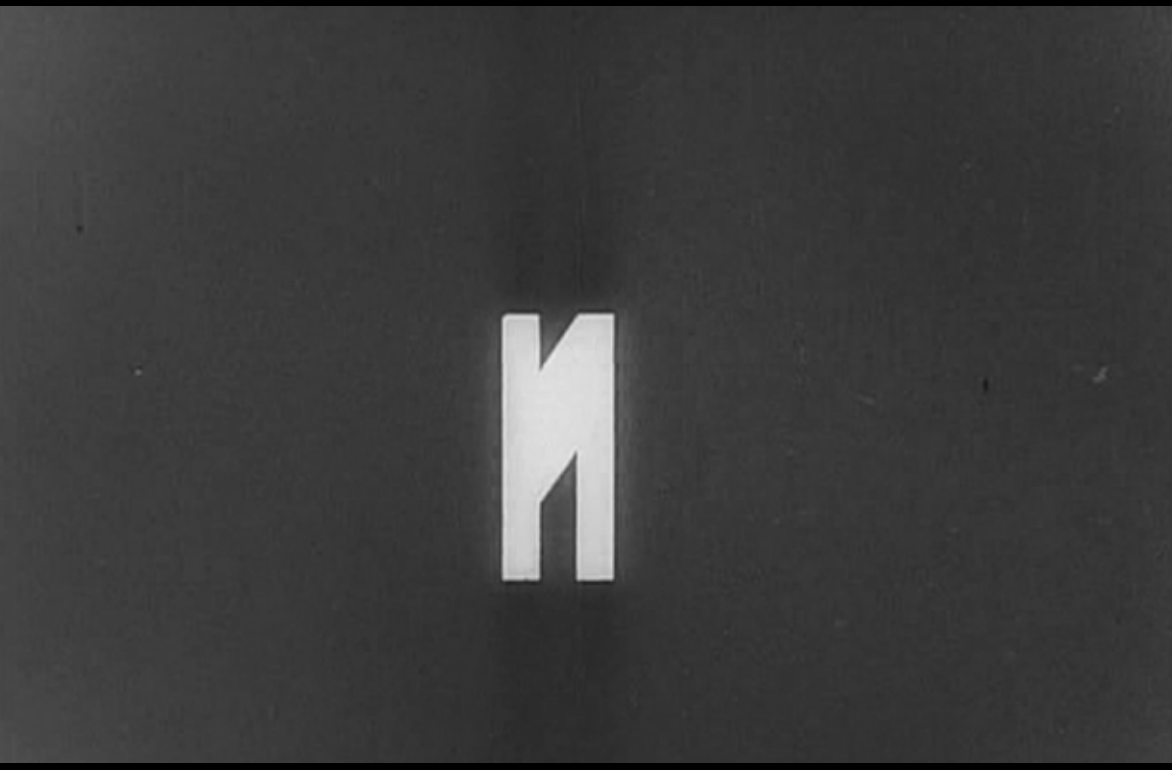
“


И

ПРИБАВИЛОСЬ

ЧЛЕНОВ КОЛХОЗА

4

17

50

С КОРНЕМ ВЫРЫВАЛИ СТАРОЕ

EISENSTEIN / BRASIL / 2014

organização Adilson Mendes

realização MUSEU DA IMAGEM E DO SOM MIS

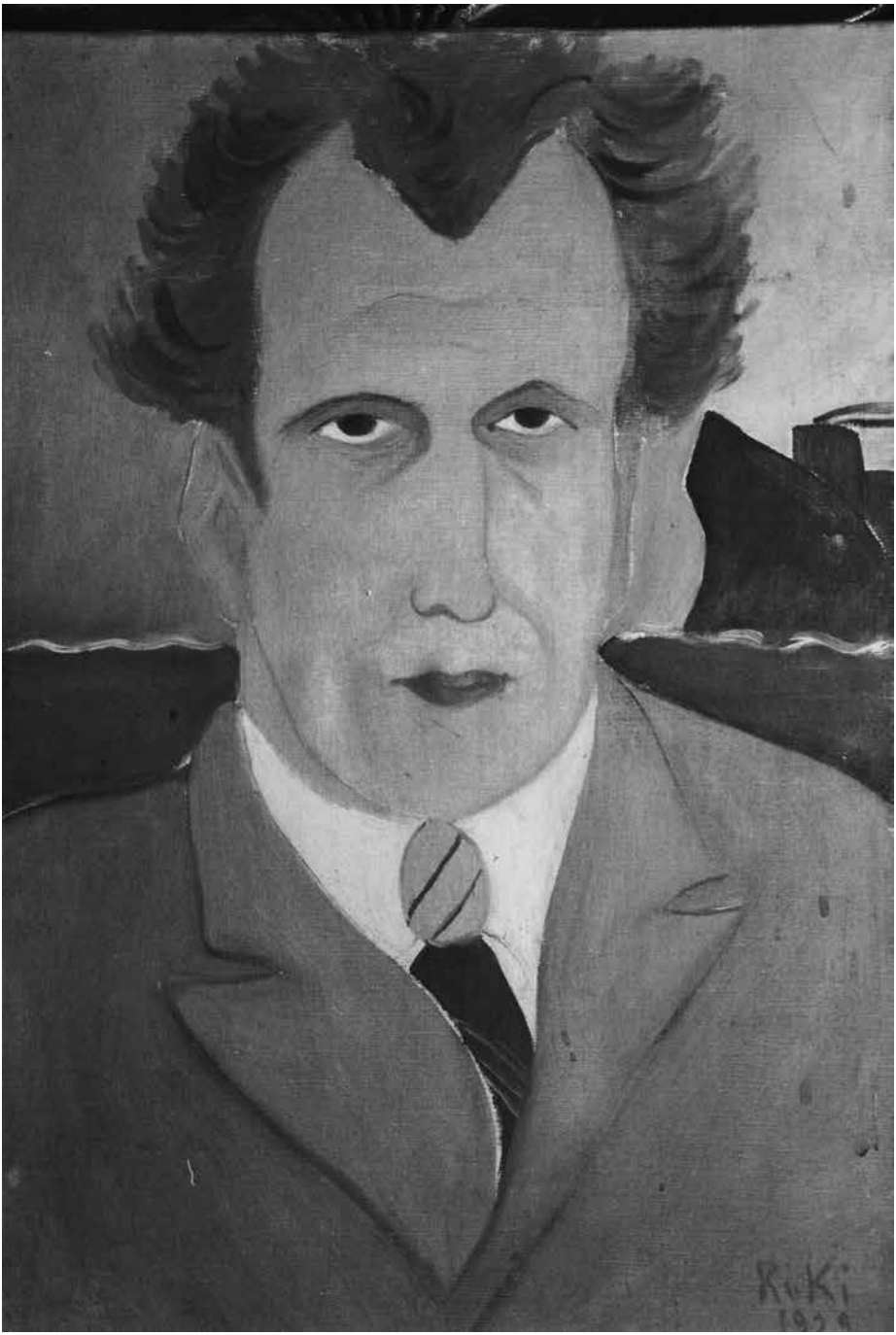

RUKi

Imagem / Som / Remontagem

André Sturm
Diretor executivo do Museu da Imagem e do Som

A obra de Eisenstein é um capítulo fundamental da história do cinema. E recuperá-la é também revitalizá-la e submetê-la ao teste da história. Para além dos filmes, Eisenstein também é o autor de peças teatrais, desenhos, teorias e análises que ainda norteiam a investigação criativa do presente. Essa obra múltipla contém uma história geral do cinema, inclusiva e extensa, que compreende materiais de naturezas diversas, cronologias e geografias muito distantes, e que deve ser encarada como um convite endereçado às gerações futuras de amantes e pesquisadores daquela que ele considerava a arte-síntese das outras artes, instigando a manipular com liberdade as obras que o cinema vem produzindo e inspirando novas arqueologias e montagens. Esse espírito é também o do Museu da Imagem e do Som que se renova a cada mostra, para recontar novamente e de forma nova a história das imagens e dos sons em movimento perpétuo.

Mais do que uma retrospectiva genérica, a proposta é recuperar um tipo de olhar que não segmenta as expressões artísticas e relaciona-as sem distinções de gêneros, formatos ou período. Para Eisenstein, a história do cinema se relaciona com El Greco, mas também com a história em quadrinhos e a televisão. E para abarcar essa concepção abrangente da história do cinema, o MIS promove com satisfação essa homenagem a um dos principais nomes da sétima arte, cuja obra não deixa de impactar.

Pensamento crítico e ação criativa são elementos fundamentais para uma instituição viva de cultura. E celebrar Eisenstein em sua diversidade é a forma encontrada pelo MIS para afirmar seu lugar no centro do debate da cultura cinematográfica da cidade.

Que viva Eisenstein !

EISENSTEIN / BRASIL / 2014

Eisenstein / Brasil / 2014 | Adilson Mendes | 47

Eisenstein lendo Lênin lendo Hegel | François Albera | 55

O poder das imagens - Ensaio sobre a teoria da imagem de Sergei Eisenstein | Bernd Stiegler | 71

Da energética do afeto ao conceito: Eisenstein e o projeto de auto-organização semântica da vida | Mikhail Iampolski | 97

Teoria como Gesamtkunstwerk | Oksana Bulgakowa | 117

Eisenstein: A construção do pensamento por imagens | Ismail Xavier | 145

Montagem, Metáfora e Poesia: Eisenstein e o Ideograma | Cecília Mello | 159

O diretor de cinema como imagem: retratos e auto-retratos de Sergei Eisenstein | Oksana Bulgakowa | 167

O cavalo de três cabeças | José Carlos Avellar | 183

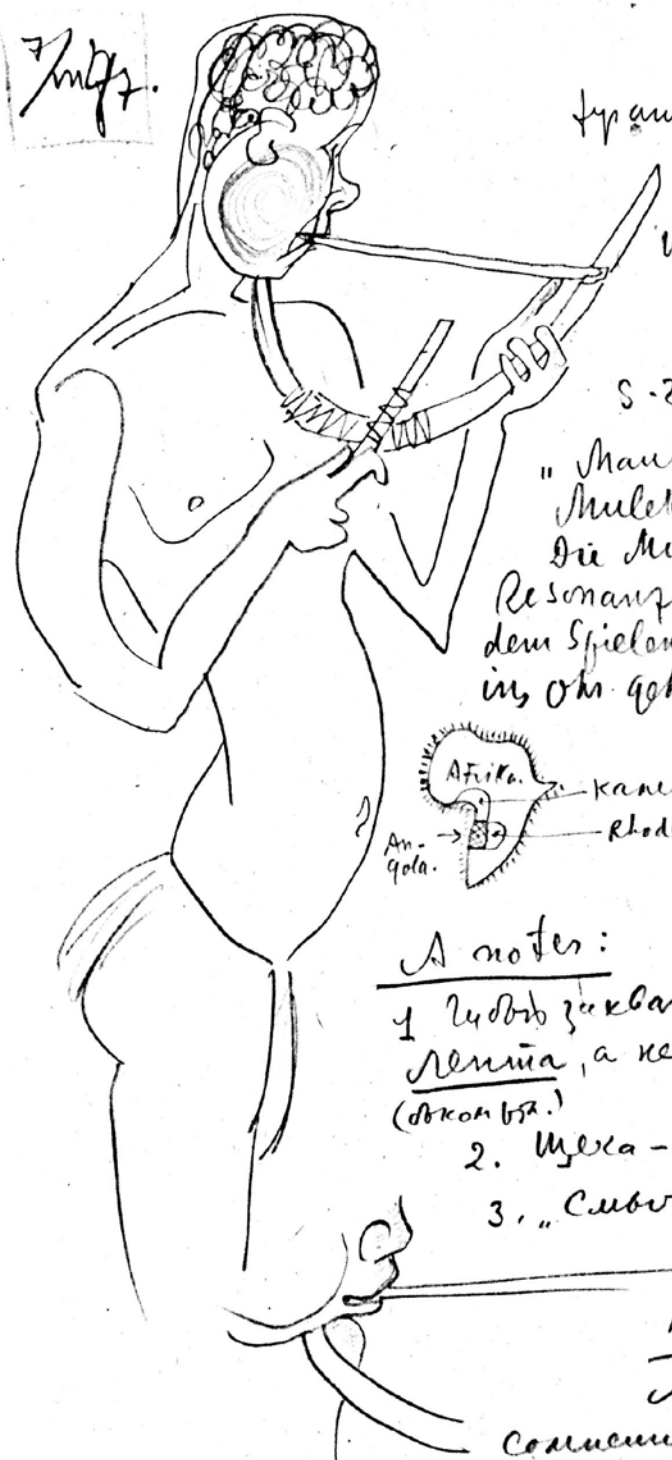
Eisenstein e Glauber Rocha: notas para reexame de paternidade | Mateus Araújo | 199

Potemkin no Brasil: um capítulo decisiv da cultura cinematográfica nacional | Rafael Morato Zanatto | 219

Seite 23 Hugo Adolf Bernatzik „Der Dunkle Erdteil" Afrika 33
A 6672. Ullstein Verlag Berlin 1930. („Orbis Terrarium")

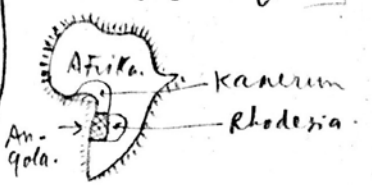
Ngangela mit Maultrommel, Muleke, Angola.

7/Aufg.



typ amy: „guimbarde"
ang: „Jew's-harp"
it: una specie di „Scacciapensieri"

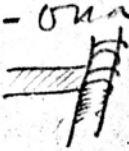
S. 23. zu Tafel 72:
„Maultrommelspieler von Muleke, Stamm Ngangela. Die Mundhöhle bildet den Resonanzkörper, so daß der Ton dem Spielenden besonders stark ins Ohr geht. Angola".



HRVIO-
LINEN

A noter:

1 Човъ зъкванска „струна" - она лентa, а не шнуръ. (лъкомбъ.)



2. Щека - резонаторъ

3. „Смычокъ" сдѣлъ изъ жилки по дереву дуги лука. <Здѣсь не-

EISENSTEIN / BRASIL / 2014

Adilson Mendes

Sergei Mikailovitch Eisenstein (1898-1948) é um dos pilares da história e da memória do cinema. Esse fato bastaria para sua recuperação em qualquer momento de qualquer geografia. Entretanto, retomá-lo num ambiente de crise da história e da memória se torna ainda mais necessário e urgente. Como se sabe, a história do cinema brasileiro ainda anseia pela renovação que atingiu os estudos de cinema nas três últimas décadas e a memória do cinema no país morre a cada dia após o desmonte da Cinemateca Brasileira. Nesse contexto de paralisia e regressão, a proposta de discutir o cinema a partir de Eisenstein pode dar certo alento à reflexão crítica a procura de novos impulsos.

A atualidade do cinema revolucionário de Sergei Eisenstein está em sua constante investigação artística, que alia – em igual medida – o trabalho formal com a reflexão social. No lugar de uma estética cinematográfica metafísica, o que surge com Eisenstein é uma doutrina que compreende a arte como meio, empenhada na organização da psique para os objetivos da luta de classes. Sem concessões formais ou políticas imediatistas, a obra do cineasta coloca ainda hoje questões fundamentais para a história e a arte contemporâneas: a violência e o assassinato em massa, a fragmentação da percepção e a imagem como ciência.

A proximidade com Meyerhold, mas também com outros discursos sobre o corpo no contexto social revolucionado, faz com que ele tome contato com a encenação moderna e sua disposição em romper com a linearidade narrativa, justapondo elementos aparentemente díspares, mas que reforçam uma ideia-força. Essa concepção de montagem já aparece em seu primeiro filme, A greve (1924), quando um boi abatido é relacionado a um grupo de operários. No filme seguinte, O encouraçado Potemkin (1925), aparecem todos os recursos que tornarão célebre o cineasta: angulações singulares, largura dos planos, ritmo interno, duração. Tudo na busca da participação do espectador na produção de sentido da imagem. A avançada concepção do cineasta mescla formas artísticas como o Kabuki, o ideograma, o desenho, o teatro, o circo.

Além da prática artística, Eisenstein também desenvolveu ao longo de sua vida uma constante reflexão teórica sobre o cinema e sua relação com as artes em geral. Seus escritos surpreendem pela amplitude das abordagens (o cinema, as artes, o 3D, a televisão) e pela vigência de seus conceitos (montagem de atração, cinema intelectual). Graças a descobertas recentes, os cursos de Eisenstein

também se destacam como parte significativa de sua reflexão constante sobre a história do cinema. A pedagogia era para ele uma necessidade orgânica e formava uma parte importante de sua expressão.

Eisenstein é certamente o cineasta mais radical da história do cinema. Seu trabalho artístico e teórico revolucionou por completo o debate em torno das imagens em movimento. A proximidade com as vanguardas artísticas da Rússia do início do século XX o colocou no centro do debate da arte moderna. Homem de muitos talentos, ele foi um engenheiro que se converteu em criador incansável, refletindo e agindo sobre a pintura, o teatro, o circo e o cinema. Figura fundamental para toda a arte do século XX, Eisenstein, pela maneira como mescla prática e teoria, arte e vida, permanece como personalidade central da história do cinema, tendo influenciado artistas de diversas áreas e países.

Sempre que Eisenstein foi debatido em profundidade no Brasil – leia-se: com a devida "tradução" de um conteúdo universal que precisa assumir uma forma particular em um contexto histórico – a cultura cinematográfica local saiu fortalecida e mais instigada para pensar a forma urgente de atualização necessária do presente, ao menos foi assim nas décadas 1920, 1930 e 1960. A recepção a Eisenstein no Brasil sempre foi marcada pela unanimidade em torno de suas qualidades artísticas, isso ao menos até a proibição de seus filmes – especialmente O encouraçado Potemkin – após o golpe de 1964.

A recepção de Eisenstein no Brasil tem como marca o entusiasmo aos filmes, independente das conotações ideológicas (dos filmes e dos críticos). E essa "neutralidade" já aparece na estreia de O encouraçado Potemkin em São Paulo (fevereiro de 1931), quando o poeta e crítico de cinema Guilherme de Almeida – crítico com legitimidade para tratar de cinema essa "arte menor" – compara o filme à Ilíada e chama o cineasta (S.M. Eisenstein) de Sua Majestade.[1]

Nas colunas de O Fan, o periódico do Chaplin Club, o primeiro cineclube brasileiro, o cineasta comparece para fortalecer a defesa encarniçada do cinema mudo.[2] Octavio de Farias, o principal articulador do cineclube, se declara apolítico mas não deixa de exaltar o cinema soviético como exemplo a ser seguido pelo governo brasileiro, cujo investimento pode gerar nestas terras "um Eisenstein ou um Pudovkin". Para ele, seguindo um texto de Pudovkin em Cinéa-ciné pour tous, o cinema russo revela a força motriz da teoria da montagem: "Cada cena se relacionando com a seguinte pela ideia que evoca e exprimindo por contraste, alguma coisa mais do que exprimiria por si só."[3] Um manifesto, supostamente assinado por Pudovkin, Eisenstein e Vertov, verdadeiro "evangelho" em favor da arte muda, é publicado e noções como "cinema intelectual" e "cinema de atra-

1 ALMEIDA, Guilherme de. Potemkin. In: O Estado de S. Paulo, 05 de fevereiro de 1931.
2 In: O Fan, número 8, Rio de Janeiro, 1930. pp. 10-14.
3 O Fan, n. 5, de junho de 1929.

ções" aparecem em O Fan, assim como artigos de Pudovkin e Vertov merecem o mesmo destaque que cineastas europeus e americanos. E, Octavio de Farias, ao comentar Limite, a obra-prima de Mário Peixoto, destaca: "As photographias de Limite são da natureza dessas que tornaram célebres os films russos. É só comparar e verificar – porque a confusão é possível e mais de um já as aceitou como de films russos." Não por acaso, quando Mário Peixoto – um megalômano inveterado – decide escrever um artigo para explicitar a genialidade de Limite, ele toma emprestado o nome de Eisenstein e a terminologia utilizada nesse texto é inteiramente contrabandeada das páginas de O Fan.[4]

Ainda na passagem da década de 1920 para 1930, quando o modernismo se radicaliza politicamente, Oswald de Andrade também sofre o impacto do contato com os filmes de Eisenstein. Muito ligado à experimentação artística e seduzido pela ideologia soviética – já stalinista –, Oswald escreveu a peça teatral O homem e o cavalo, que foi lida pela primeira vez pelo autor em 1935, na sede do Clube dos Artistas Modernos. O clube, dirigido por Flávio de Carvalho, também foi palco para Caio Prado Jr. apresentar suas impressões da União Soviética (tornadas livro: URSS: um novo mundo) e também serviu para Mário Pedrosa expor suas teses sobre a arte revolucionária a partir do trabalho de Kathe Köllwitz. A peça de Oswald, com montagem literária semelhante a de O rei da vela (que seria encenada apenas décadas depois de sua escrita), se passa em um espaço interplanetário, cuja ação se desenvolve ao longo de 2000 anos e o planeta Terra é comunista, enquanto Marte se destaca pelo reacionarismo, apesar de ter um poderoso partido comunista. Em O homem e o cavalo, Eisenstein ("o homem do cinema") surge para confirmar os avanços do mundo socialista:

> "Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarniçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo! Interrogai a Terra. Concursos de galinhas poedeiras, estábulos cálidos, o trabalho quotidiano na neve primaveril ou no calor do verão! O esterco fertilizante, os rebanhos, as máquinas agrícolas, tudo escriturado aumentando as estatísticas. Nem o incêndio da revolta nem a grande luta revolucionária mas, depois da luta e da vitória, a vida quotidiana dos que trabalham e constroem um mundo melhor. A contabilidade, as usinas leiteiras, as grandes criações de aves, as incubadeiras. Nem amor da pátria nem Deus nem a hipocrisia ho-

4 PEIXOTO, Mário. Um filme da América do Sul. In: _____. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000.

nesta. Mas os rebanhos que se organizam, os mapas da seleção de sementes, os diagramas do progresso. O trabalho diário e anônimo com o touro reprodutor e com o arado mecânico. É a frente pacífica que faz esquecer a frente de guerra. A história dos pioneiros da revolução agrícola. A floresta cai e recende. Edificamos. Na nossa gota de água se reflete o horizonte infinito da nova era social. Estações experimentais. Fazendas-modelos. Laboratórios, escolas. O operário-estudante, o camponês-estudante. A reprodução consciente e selecionada das espécies animais. O fim da magia. O trator. Inaugura-se por toda a terra coletivizada a época do vapor e da eletricidade. O patético da desnatadeira coletiva. Da desnatadeira ao reprodutor. Deste ao arado mecânico a 10 a 100, a milhares de arados mecânicos. Fazemos a industrialização."

O impacto de A linha geral é sentido nessa passagem, assim como a junção grotesca de socialismo stalinista e experimentação artística. Essa mistura curiosa é fruto do desconhecimento do totalitarismo e é estimulada, por exemplo, pela tradução no Brasil de um livro como Espírito e physionomia do bolchevismo. Publicado originalmente em 1925, o livro de René Fulop Miller reflete o clima pós-revolucionário de experimentação radical, mas sua tradução no Brasil (editado em 1935 pela Livraria do Globo) faz a sugestão da conexão de arte moderna e stalinismo.

Entretanto, para além da crença na revolução socialista, o que se nota é a inspiração na obra do cineasta, a descontinuidade cênica, a justaposição de materiais diversos, a montagem cinematográfica que se coloca para a forma literária. Esses elementos, que Haroldo de Campos notou na criação de Oswald também comparecem em O homem e o cavalo.[5] O impacto da obra de Eisenstein sobre a primeira onda vanguardista no Brasil ainda precisa ser melhor redimensionado, mas a partir dessas observações sumárias já é possível notar seu lugar na formulação de uma arte de exceção, na literatura e no cinema.

Outro momento marcante da recepção de Eisenstein no Brasil aparece no princípio da década de 1960, quando o campo cinematográfico já tinha sido constituído e estava em vias de sofrer as transformações radicais do Cinema Novo. No princípio da década de 1960 a discussão em torno de uma arte de vanguarda tem endereço definido: a Bienal de São Paulo. É com o debate nas artes plásticas em torno do abstracionismo que o tema da vanguarda retorna (autonomia da arte, relações com o mundo científico da técnica, arte e utopia, organização em grupos etc.) e ultrapassa o campo específico, fundindo a atualidade estética máxima com a arte social.[6] Esse debate, que tem Mário Pedrosa como figura decisiva,

5 CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: Andrade, Oswald de. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Globo, 2004.
6 ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: CosacNaify, 2005.

coloca a questão da vanguarda no centro da reforma da instituição arte no país. As primeiras bienais, que se caracterizam como uma verdadeira aufhebung do campo plástico brasileiro, retomam o debate da vanguarda, redimensionando-o para as condições novas do país dilacerado, mas em radical transformação social graças ao desenvolvimentismo dos anos JK. E o cinema participa de forma significativa da tribuna principal do campo das artes plásticas, onde a vanguarda é exibida e discutida.

A VI Bienal, realizada em 1961, teve o empenho particular de Mário Pedrosa que, buscando a autonomia do evento em relação a seu mecenas (Ciccilo Matarazzo), se encarregou da direção artística, o que gerou muita expectativa no campo da arte. Pedrosa passou um ano inteiro viajando e se ocupando da Bienal. Conseguiu diversas exposições de arte "primitiva" (uma história da caligrafia do Japão, a arte aborígene da Austrália, afrescos do santuário de Ajanta, Índia). O crítico de arte também viajou diversas vezes para a União Soviética a fim de conseguir emprestado as grandes obras do suprematismo e do construtivismo da primeira fase da Revolução de 1917. Para Pedrosa, idealmente, essa grande retrospectiva da principal vanguarda histórica, faria um contraste produtivo com as volumosas coleções da arte "primitiva". Compondo assim um conjunto contrastivo de forte impacto para a arte do porvir, renovando referências e devolvendo à arte sua utopia da transformação do homem. Porém, e infelizmente, naufragou toda a negociação para trazer obras de Malevitch, Tatlin, Rodschenko, El Lissitzky, Gabo, Pevsner. E o passado trotskista de Pedrosa certamente deve ter influído para esse fracasso. De qualquer forma, a contraposição da arte antiga com a de vanguarda ficou representada na sala dedicada a Kurt Schwitters que, segundo Pedrosa, era "o mestre dadaísta precursor das colagens modernas, das apropriações polimateristas e das assemblages atuais."[7] Nessa oposição dialética entre a arte "primitiva" e a arte de vanguarda, residia o cerne da concepção de Pedrosa em torno de uma arte brasileira atualizada. Para servir de complemento a essa Bienal, a ex-Filmoteca do Museu de Arte Moderna, agora transformada em Cinemateca Brasileira, participou com uma grande mostra, múltipla e variada, da qual se destaca uma incrível retrospectiva do cinema russo e soviético (1908-1961), com filmes desconhecidos no Brasil como Os pequenos diabos vermelhos (1923), de Perestiani, Rendas (1928), de Iutkevitch, A nova Babilônia (1929), A trilogia de Máximo (1934-38), de Kozintsev e Trauberg, Nos limites da cidade (1933), de Barnet, Ruínas do império (1929), de Fridrikh Ermler, sem falar no famoso quarteto Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Kulechov. A retrospectiva do cinema soviético teve também uma mesa redonda sobre Outubro, da qual participaram Mário Pedrosa e Paulo Emilio[8].

7 PEDROSA, Mário. *A Bienal de cá pra lá. Apud.* ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores.* São Paulo: Boitempo, 2004.
8 Há na Cinemateca Brasileira vestígios sonoros desse debate.

Na mesma ocasião, outras mostras também possuíam igual relevo, como a retrospectiva de curtas-metragens franceses (Les mistons, 1957, o primeiro filme de Truffaut; La première nuit, 1958, de Franju, O canto do estireno, 1958, de Resnais) e brasileiros (Arraial do Cabo, 1959, de Saraceni e Carneiro; Aruanda, 1960, de Linduarte Noronha; Igreja, 1960, de Silvio Robato; e Desenho abstrato, 1957-60, de Roberto Miller). O prestígio do lugar, o alto nível do debate crítico, a conexão entre filmes diversos, cuja organização, a exibição simultânea, diz muito sobre o debate da vanguarda e sua passagem pelo campo das artes plásticas. Os curtas franceses representavam os primeiros trabalhos de renovação do cinema francês. Da parte brasileira, Arraial do Cabo aparecia como carro-chefe do Cinema Novo. Não deixa de ser significativa a ênfase de Paulo Emilio num "paralelo inútil" entre o cinema soviético dos anos 20 e o novíssimo cinema brasileiro, feito, por exemplo, por um Joaquim Pedro de Andrade. Para o crítico, o entusiasmo da época se traduzia na vontade desses jovens em construir no Brasil um cinema atualizado com os novos rumos do cinema mundial. O exemplo do cinema soviético é oportuno para a defesa de um cinema empenhado, com penetração na experiência social, que se daria a partir da entrega sem pretensões imediatas e redentoras. E Eisenstein é a referência maior.[9]

As aproximações entre o cinema soviético da era de ouro da Revolução e o cinema aspirado pelos jovens brasileiros são variadas: o otimismo social, a organização em grupos, a ruptura com a tradição, a mobilidade da sociedade que permite o desenvolvimento pleno de vocações, independente das formações tradições (um engenheiro – Eiseinstein – ou um físico – Joaquim Pedro – que vira cineasta). Esse paralelo bastante útil, permite que se compreenda melhor a formação do Cinema Novo e a retomada do debate da vanguarda, que aparece sobretudo na crítica de Mário Pedrosa e repercute nas obras de Iva Serpa, Milton Dacosta, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Almir Mavignier.

A VI Bienal é a síntese dessa concepção vanguardista da arte moderna elaborada por Pedrosa, e certamente, não é por acaso que o cinema brasileiro contemporâneo participa dela de forma significativa, ao lado do cinema soviético e do cinema francês contemporâneo. Paulo Emilio e Glauber Rocha concordam que a VI Bienal foi o palco necessário para a eclosão do Cinema Novo. E não deixa de ser significativa a presença de Eisenstein como referência para os jovens realizadores. Mutatis mutandis Eisenstein ocupou no Cinema Novo o lugar que Rossellini ocupou na Nouvelle Vague. As marcas do cineasta russo aparecem ao longo do trabalho de Glauber Rocha (como comprova Mateus Araújo), mas também em Leon Hirszman, cujo primeiro filme, Pedreira de São Diogo, se inspira muito nas teorias do cineasta, assim como Arraial do Cabo, de Saraceni e Carneiro.

Esses momentos, colhidos sem critérios objetivos, apenas servem para evidenciar as vantagens de uma retomada em profundidade do legado de Eisenstein

9 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Paralelo inútil*. In: *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 09.12.1961.

e suas consequências positivas para a cultura brasileira. Naturalmente a presente recuperação não tem pretensões de renovação artísticas radicais, porém ao menos fornece subsídios para o aprofundamento do debate em torno de Eisenstein na medida em que exibe de novo seus filmes (com apresentações que apresentam novas molduras para as obras), renova referências ao publicar alguns dos principais especialistas na obra do cineasta e, last but not least, publica um livro inédito do cineasta (Notas para uma história geral do cinema), cuja formulação da história do cinema certamente permitirá novas concepções para a própria história do cinema brasileiro.

Enfim, sem idealizar o homem e o artista, Eisenstein / Brasil / 2014 se debruça sobre o legado de um marco fundamental da história do cinema para pensar a história e a memória audiovisual num momento em que o Estado brasileiro investe como nunca na produção cinematográfica e relega ao esquecimento sua história e a preservação de sua memória. Contra a produção banalizada do esquecimento e em favor de um cinema sem concessões Eisenstein ainda tem extrema validade.

Eisenstein lendo Lênin lendo Hegel (*)

François Albera

O programa de ensino para o VGIK (Instituto Russo de Cinematografia) que Eisenstein publica em 1933 com o título "O granito da ciência cinematográfica"[1] traz as marcas de uma leitura assídua dos *Cadernos Filosóficos* (*Filosofskie tetradi*), de Lênin, publicados em 1929-1930 (Tomos IX e XII), lidos na edição de 1933 em um só volume – da qual sua biblioteca conserva um exemplar anotado (segundo Leonid Kozlov, que foi o primeiro a se interessar pela questão[2]).

É preciso logo de início sublinhar a natureza surpreendente dessa obra : seu caráter inacabado, heterogêneo, poliglota e, finalmente, não destinado à publicação. Colagem de citações, observações marginais, interrupções, intervenções, esse conjunto de materiais, essa "montagem", tem alguns pontos em comum com um certo número de textos póstumos de Eisenstein – em particular *Método* ou *Notas para uma História Geral do Cinema* –, assim como com os cadernos de anotações de Walter Benjamin. O fato de que no mesmo momento em que Lênin lia Hegel na Biblioteca Nacional de Berna, James Joyce trabalhava ali na redação de seu *Ulisses* poderia levar a uma aproximação um pouco "forçada"[3] ou à constatação de uma coincidência fortuita e ao mesmo tempo insólita [4], se Eisenstein não tivesse ele mesmo reunido o "método" de escrita de *Ulisses* e o "método de exposição" do *Capital* de Marx, sobre o qual Lênin escrevia, em suas notas de leitura, que "não se pode compreendê-[lo] totalmente (…) sem ter estudado muito e sem ter compreendido *toda* a Lógica de Hegel" [5].

(*) Título original: Eisenstein lisant Lénine lisant Hegel

1 S. Eisenstein, "Le granit de la ciné-science", *Cahiers du cinéma* n°222, julho 1970, n°223, agosto-setembro, n°224, outubro 1970.

2 Leonid Kozlov, "L'Unité (A propos de l'histoire d'une idée)", *Cahiers du Cinéma* n° 226-227, janeiro-fevereiro 1971, pp. 29-31.

3 Cf. Terry Eagleton, "Lenin in the Postmodern Age" e Stathis Koulevakis, "Lenin as Reader of Hegel: Hypotheses for a Reading of Lenin's *Notebooks* on Hegel's The *Science of Logic*" em Sebastian Budgen, Stathis Kouvélakis, Slavoj Zizek (ed.), *Lenin Reloaded : Toward a Politics of Truth*, Durham, Duke University Press, 2007.

4 Da mesma ordem daquela que aproxima Lênin do Cabaret Voltaire, onde Tristan Tzara lança o movimento Dada – já que habitavam a mesma rua Spiegelstraße de Zurique (Cf. Dominique Noguez, *Lénine Dada*, Paris, Laffont, 1989 ; Alexandre Soljenitsin, *Lénine à Zurich*, Paris, Seuil, 1975 ; François Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution dada*, Paris, Grasset, 2002).

5 Lenine, *Cahiers, op. cit.*, p. 170.

Eisenstein iniciou a leitura desses cadernos assim que eles apareceram no tomo IX das *Obras* de Lênin, editadas em Moscou (1929), e recorreu explicitamente a um deles em seu artigo "Métodos de montagem"[6]. A referência à dialética hegeliana, retomada por Lênin, tinha então como objetivo se premunir contra as críticas que poderiam ser feitas à sua busca por "equivalências" e "unidade" entre instâncias diferentes do material fílmico (tonalidade e ritmo, enquadramento e montagem, por exemplo), que lhe permitia introduzir sua teoria da montagem intelectual.

Após seu retorno à URSS, ele voltou a Lênin em um texto de 1932, "Sirvam-se!"[7], desta vez contra os "talmudistas do método", os "grandes marxistas do método" em matéria de arte (que então estigmatizavam o "formalismo"), a fim de defender "a lógica especial do objeto especial" (Marx) :

> A crítica deve consistir em comparar e contrapor um determinado fato – não com uma abstração, mas com um outro fato; para isso, o importante é analisar com precisão, na medida do possível, esses dois fatos e que ambos representem, um em relação ao outro, momentos diferentes de um mesmo desenvolvimento.[8]

O recurso a Lênin por parte de Eisenstein não é, portanto, novo. No entanto, em 1933 ele é profundamente renovado em uma direção que se esboçava já desde 1932, quando, ao responder a um questionário da revista *Kinogazeta*, Eisenstein diz que não se pode limitar-se a representar a ação de Lênin, mas trata-se de empregá-la "no próprio método criativo", a dialética[9].

Lênin em A Greve, O Encouraçado Potemkin, A Linha Geral, Outubro

Até então, Lênin era acima de tudo visto nos filmes e textos de Eisenstein como o dirigente político, o teórico e praticante da revolução, com o que isso implicou no caso russo : o estabelecimento de uma organização política centralizada – o Partido –, baseada na disciplina de seus membros, uma organização nascida na clandestinidade e seguindo um modelo de tipo militar (um "exército em campanha"). Isso não evitou que os guardiões do dogma "leninista" no campo das artes apontassem regularmente a ausência ou insuficiência de referências ao Partido como organizador da revolta operária e da prática insurrecional.

6 S. Eisenstein, "Methods of Montage", *Close Up*, vol. 6, março 1930 e abril 1930 (reeditado em *Film Form*, Londres, Dobson, 1963 [1949], p. 81).
7 S. Eisenstein, "Servez-vous !", *Proletarskoïe kino*, n°17-18, 1932 (publicado também em *Kinogazeta*, 18 outubro 1932, depois em *Close Up*, vol. 9, n°4, dezembro 1932, vol. 10, n°1, junho 1933 e n°2, reeditado em *Film Form*, com o título "A course in treatment").
8 Lénine, "Ce que sont les amis du peuple" [1894], *Œuvres complètes*, tome 1, Moscou, Editions du Progrès, 1976.
9 S. Eisenstein, "Ce que m'a apporté Lénine" (resposta não publicada a um questionário da revista *Kinogazeta* de 7 dezembro 1932), *Iskousstvo kino* n°4, 1964 (trad. alemã em Eisenstein, *Schriften*, Munich, Hanser Vg, 1975, vol. 3).

Os quatro filmes que Eisenstein realiza nos anos 1920 mantêm *todos* uma relação com Lênin que poderíamos qualificar de crescente entre 1924 e 1929 : *Stachka* [*A greve*], *Bronenosets Potiomkin* [*O encouraçado Potemkin*], *Generalnaia liniia* [*A linha geral*], *Oktiabr* [*Outubro*]. Começando pelos letreiros que emolduram os filmes. Em *Stachka*, a citação preliminar, assinada "Lênin, 1907", é :

> A força da classe operária é a organização. Sem a organização das massas, o proletariado não é nada. Com a organização, ele é tudo. Ser organizado significa unidade de ação, unidade da atividade prática.

Ela anuncia de certa maneira as razões da derrota operária no filme e, por metonímia, do conjunto dos movimentos sociais da época, uma série de lutas, de greves reprimidas violentamente pelo poder czarista desde 1900, das quais algumas são enumeradas no cartão final com essa interpelação ao espectador : "Lembre-se, Proletário !" :

> E as feridas do Lena[10], Talka[11] , Zlatust[12], Iaroslavl[13], Tsaritsyne e Kostroma[14] deixaram inesquecíveis cicatrizes de sangue no corpo do proletariado.

10 Greve de massa nas minas de ouro que terminou em um massacre quando o exército atirou contra a multidão de grevistas que tinham ido apresentar suas reivindicações à direção, no dia 14 de abril de 1912, deixando quase 200 mortos e desencadeando cerca de mil outras greves até agosto do mesmo ano.

11 A greve de quase 70 000 operários de Ivanovo-Voznesensk durou do fim do mês de maio até o início do mês de agosto de 1905. Milhares de operários se reuniam quase todos os dias, fora da cidade, às margens do rio Talka, onde discutiam sobre suas reivindicações. Para acabar com a greve, as autoridades czaristas deram às tropas ordem de dispersar os operários com a força e atirar contra eles. Várias dezenas de operários foram mortos e várias centenas ficaram feridos. O estado de sítio foi proclamado na cidade.

12 Greve reprimida por tiroteio do exército, em 1903, em Zlatust, nos Urais. Cf. "É hora de vingarmos nossos gloriosos camaradas, selvagemente assassinados pelos bashibazuks do czar em Iaroslavl, em Dombrova, em Riga, em São Petersburgo, em Moscou, em Batumi, em Tiblisi, em Zlatust, em Tikhoretskaia, em Mikhailov, em Chisinau, em Gomel, em Yakutsk, na Guria, em Baku e em outros lugares ! É hora de secar as lágrimas das mulheres e dos filhos deles ! É hora de exigir que ele responda pelos sofrimentos e as humilhações, pelas correntes infamantes que ele nos obriga a carregar há muito tempo ! É hora de acabar com o governo do czar e de abrir caminho para o regime socialista ! É hora de derrubar o governo do czar !" (Joseph Staline, "Ouvriers du Caucase il est temps de se venger !", *Œuvres*, tome 1 [setembro 1901-abril 1907], Paris, Editions sociales, 1953, p. 46).

13 "Nicolau II (…) começou seu reino agradecendo aos cossacos por terem atirado contra os operários de Iaroslavl e, de cadáveres em cadáveres, ele chegou ao Domingo Vermelho de 9 de janeiro" (Léon Trotsky, *1905*, Paris, Librairie de l'Humanité, 1923, p. 108).

14 "No dia 5 de junho, a polícia atira contra os operários da indústria têxtil em Kostroma : 4 mortos, 9 feridos. No dia 10 de agosto, as tropas abrem fogo contra os operários de Ivanovo-Voznesensk : 16 mortos, 30 feridos." (L. Trotsky, *Histoire de la révolution russe*, Paris, 1932, cap. 3, "Le prolétariat et les paysans" (reedição, Points Seuil, 1967).

O filme – que se inscrevia em uma trilogia intitulada "Rumo à ditadura"[15] – pratica, de certa maneira, a pedagogia do fracasso ou do erro. A greve começa, ela mobiliza a maioria dos operários e suas famílias, mas a repressão é mais forte, sobretudo porque a polícia consegue "cooptar" um dos líderes (oferecendo dinheiro a ele) e porque com a greve instalada e o patronato insistindo em sua recusa em negociar, não há perspectiva. Espera-se e o tempo trabalha a favor do patronato e do Estado : fome, ociosidade e finalmente fragilidade, ausência de autodefesa ou de tentativas de ampliar o movimento a outros complexos industriais. É o massacre (o "abate") causado por uma provocação que serve de álibi às forças da repressão para intervir com a pior brutalidade. O filme segue de modo manifesto um certo número de análises elaboradas por Lênin nos anos considerados pré-insurrecionais e que levarão à redação de *Que Fazer* ? Assim, em uma carta de setembro de 1902 a um militante de São Petersburgo, Lênin aborda detalhadamente questões de organização da ação política. Ele insiste em especial na necessidade da propaganda (difusão das publicações, edição de panfletos e brochuras, difusão por meio de vendedores ambulantes nas casas dos operários, porta a porta nos alojamentos de operários), da detecção dos informantes e da questão dos provocadores, da repartição das forças, da distribuição das tarefas às pessoas e aos grupos, da preparação das manifestações (fala-se de reuniões clandestinas durante passeios, na floresta) e da insurreição em toda a Rússia[16]. Todos esses pontos podem ser encontrados em *A Greve*, vários deles de maneira detalhada : por exemplo, a criação de um panfleto (passa-se da escrita manuscrita após uma reunião clandestina dos militantes à composição do texto, sua impressão e sua difusão na fábrica), ou ainda as reuniões com o pretexto de um passeio na floresta ao som do acordeão, a onipresença dos informantes e, é claro, a provocação orquestrada pela polícia instrumentalizando "desclassificados" que vivem em tonéis e casebres.

Bronenosets Potiomkin (*O Encouraçado Potemkin*, 1925) começa (na versão restaurada em 1976) com um letreiro contendo uma citação de Lênin de 1905 :

> A revolução é uma guerra. De todas as guerras conhecidas na história, é a única guerra legítima, justa. Uma guerra justa e realmente grandiosa. Na Rússia essa guerra foi declarada e já começou.

Na versão de 1950, o filme termina com uma frase de Lênin vendo na revolta do encouraçado o "território invicto da revolução"[17], promessa, em 1905, da vi-

15 "O movimento de ofensiva das massas em 1912-1914 teria levado à queda do czarismo se a guerra não se tivesse interposto ? Não é possível responder a essa pergunta com toda certeza. O processo conduzia inelutavelmente à revolução." (L. Trotsky, *Ibid.*).
16 Lénine, "Lettre à un camarade sur nos tâches d'organisation" [1902], *Œuvres complètes*, tome 6, *op. cit.*, p. 237.
17 Essa fórmula citada no comentário oral que encerra a versão sonora do filme de 1950 é frequentemente retomada nos comentários críticos sem referência precisa ao texto de onde

tória de 1917. Mesmo se o motim dos marinheiros não desemboca em nenhuma saída política, ele demonstrou que é possível realizar uma ação desse tipo no seio da flotilha czarista, de que se podia suscitar um movimento de solidariedade na população (no caso a de Odessa) ou se aliar a ela.

Generalnaia liniia (*A Linha Geral*, 1926-9), que parte de um balanço desastroso da "herança do antigo regime" (100 milhões de camponeses analfabetos),

ela proviria. Em compensação, Lênin faz alusão à revolta dos marinheiros do Potemkin em seu "Relatório sobre a Revolução de 1905" nos seguintes termos : "*Revoltas militares* estouram na marinha e no exército. Cada nova onda de greves e de movimentos camponeses durante a revolução é acompanhada por motins militares em toda a Rússia. A mais célebre dessas revoltas é a do encouraçado *Príncipe Potemkin* da flotilha do mar Negro, que, tendo caído nas mãos dos rebeldes, participou da revolução em Odessa e, após a derrota da revolução e das tentativas infrutuosas de conquistar outros portos (por exemplo Feodosia, na Crimeia), rendeu-se às autoridades romenas em Constança." (Lenine, "Rapport sur la Révolution de 1905", *Œuvres*, tome 23, *op. cit.*, p. 263). Em relação à própria prática dos cineastas soviéticos e de Eisenstein em particular, é interessante ver como Lênin se aplica a evocar em seguida "um pequeno episódio dessa rebelião da flotilha do mar Negro a fim de (…) dar um quadro concreto dos eventos no ponto culminante deles". É uma espécie de sinopse de uma ação singular cujas características permitem desenvolver em seguida um ponto de vista político, uma *generalização*: após a agitação no exército, um contra-almirante dá ordem de não deixar ninguém sair da caserna e atirar em caso de desobediência. Um marinheiro, Petrov, sai então das fileiras da sua companhia, carrega ostensivamente seu fuzil, abate o capitão do regimento e fere com um segundo tiro o contra-almirante. Um oficial dá ordem de prendê-lo. Ninguém se mexe. Petrov joga seu fuzil no chão e grita : "O que vocês estão esperando ? Prendam-me !" Ele é preso, mas os marinheiros acorrem de todos os lados e exigem sua libertação. E Petrov é libertado. Os marinheiros prendem todos os oficiais em serviço e os sequestram. Os delegados dos marinheiros, cerca de quarenta, deliberam durante toda a noite e decidem soltar os oficiais, proibindo que eles tenham acesso à caserna… Lênin continua : "Essa pequena cena ilustra da melhor maneira possível os eventos tal como eles aconteceram na maior parte das revoltas militares. A efervescência revolucionária do povo não poderia deixar de ganhar também o exército. Fato característico : *os elementos* da marinha militar e do exército, recrutados sobretudo entre os operários da indústria e dos quais era exigida uma sólida formação técnica, como por exemplo os sapadores, forneceram ao movimento seus líderes. Mas as grandes massas ainda eram ingênuas demais, pacíficas demais, plácidas demais, cristãs demais. Elas se inflamavam facilmente ; uma injustiça qualquer, a grosseria evidente por parte dos oficiais, uma comida ruim, etc., podiam provocar uma revolta. Mas faltavam a perseverança e a consciência clara das tarefas: não se compreendia suficientemente bem que somente o prosseguimento mais enérgico possível da luta armada, somente a vitória sobre todas as autoridades militares e civis, somente a derrubada do governo e a tomada do poder em todo o país poderiam garantir o sucesso da revolução. A grande massa dos marinheiros e dos soldados se revoltava facilmente. Mas ela cometia também facilmente a estupidez cândida de libertar os oficiais presos ; ela se deixava acalmar pelas promessas e as exortações das autoridades, que ganhavam assim um tempo precioso, recebiam reforços e esmagavam os amotinados; depois disso o movimento era ferozmente reprimido e os chefes executados." Ao contrário do que ocorreu em 1825, "a história de 1905 nos oferece um quadro inteiramente diferente. Os oficiais, com poucas exceções, professavam ideias liberais burguesas, reformistas, ou ainda abertamente contrarrevolucionárias. Os operários e os camponeses de uniforme foram a alma das insurreições; o movimento havia se tornado popular. Pela primeira vez na história da Rússia, ele compreendia a maioria dos explorados. O que faltou a ele foi, de uma lado, a firmeza, a resolução das massas sujeitas demais à doença da confiança e, de outro lado, uma organização dos operários social-democratas revolucionários de uniforme : eles não eram capazes de assumir a direção do movimento, de tomar a frente do exército revolucionário e de desencadear a ofensiva contra as autoridades governamentais".

retoma em parte o diagnóstico, clássico desde Marx e Engels, da incompatibilidade da propriedade privada da terra e de uma produção agrícola eficaz e de alto rendimento[18]. A divisão em lotes, o individualismo do pequeno produtor e a tendência à especulação são obstáculos à instauração do socialismo e todos esses traços perduram entre os camponeses representados no filme em várias ocasiões (no momento da divisão dos bens entre os irmãos, durante a criação da cooperativa de laticínios, do projeto de compra de um touro reprodutor, etc., sem falar do papel dos camponeses ricos, os kulaks). É preciso, portanto,

> fazer com que os camponeses compreendam que o único modo em que podemos salvar e conservar a propriedade deles é transformando-a em uma propriedade e uma exploração cooperativas […] não obrigando-[os], mas levando-[os] a isso por meio de exemplos e colocando à disposição [deles] a ajuda da sociedade.[19]

É a isso que o filme se dedica em uma série de demonstrações por meio de exemplos, visando mais uma vez produzir uma *generalização* a partir de um caso particular. No entanto, *A Linha Geral* se inscreve na lógica da "reviravolta" leninista em matéria de política rural, aquela que induz a NEP (Nova Política Econômica) e que é exposta, no caso da agricultura, no texto de 1921 intitulado "Sobre o imposto em espécie"[20]. É de lá que é tirado o letreiro preliminar do filme :

> … Há condições em que uma organização exemplar do trabalho local, mesmo em uma escala muito pequena, tem para o Estado uma importância maior que a atividade de numerosos organismos centrais.

Essa frase é importante : por um lado ela sugere que a organização de base é mais eficaz que o centralismo administrativo, por outro lado ela se liga a um dos eixos centrais do filme, a crítica da burocracia, a inércia que ela acarreta. Com efeito, a sequência do texto de Lênin diz:

18 "Nós precisamos de uma produção diária que vá aumentando. Há urgência (…) Todos os métodos modernos, como a irrigação, a drenagem, a lavragem a vapor, os tratamentos químicos, etc., deveriam ser aplicados em massa. No entanto, os conhecimentos que possuímos, os meios técnicos de que dispomos, como as máquinas, etc., só darão bons resultados se cultivarmos a terra em grande escala." (K. Marx, "The nationalization of land", *International Herald*, 15 juin 1872, em Karl Marx, *Œuvres*, "Economie" T.1, Paris, Gallimard "La Pléiade", 1963, p. 1477).
19 Friedrich Engels, *La question paysanne en France et en Allemagne*,Paris, Editions sociales, 1956, pp. 24-5.
20 Lénine, "Sur l'impôt en nature" [21 abril 1921], *Œuvres*, tome 32, *op. cit.*

> …que em três anos e meio nosso aparelho central se formou a ponto de adquirir uma certa inércia nociva ; não podemos melhorá-lo de maneira sensível e rápida ; não sabemos como fazer isso. Para melhorá-lo de maneira mais radical, para provocar um afluxo de forças novas, para combater com sucesso o burocratismo, para superar essa inércia nociva, — a ajuda deve vir das organizações locais, da base…[21]

O filme demonstra pelo exemplo a nocividade dessa inércia administrativa e a necessidade de subvertê-la. E quanto a esse ponto Eisenstein mobiliza o instrumento político imaginado por Lênin, a Inspeção Operária e Camponesa (RKI na sigla em russo), que deve "fazer com que toda a massa dos trabalhadores, homens e sobretudo mulheres, participe sucessivamente" da luta contra o burocratismo[22], instrumento da Aliança operários-camponeses, a *smychtka*[23]. Não se conhece nenhum filme soviético que faça referência com tanta virulência a esse instrumento – cuja eficácia foi questionada[24].

Mas além dessas referências explícitas, o "leninismo" impregna *A Linha Geral* (cujo título não é um acaso) de modo orgânico, pois a luta de classes no campo, baseada na análise das relações sociais no mundo rural que havia sido feita por Lênin (camponeses pobres, camponeses médios, camponeses ricos), resulta em propostas políticas : por um lado, a aliança necessária entre camponeses pobres e médios contra os camponeses ricos (e não unicamente a valorização dos camponeses pobres – que havia sido preconizada durante o "comunismo de guerra"), e por outro lado, a aliança operários-camponeses (smychtka), a fim de permitir ao mesmo tempo impulsionar o equipamento em máquinas agrícolas dos kolkhozes (em primeiro lugar tratores) e superar os bloqueios burocráticos que entravam o desenvolvimento dessa mecanização do campo. A essa referência direta à análise de Lênin em "Da cooperação" e "Esboço das teses sobre a questão agrária"[25], se soma a crítica do nascente culto à personalidade do qual Lênin, que morreu dois anos antes, é objeto : busto, quadro, selo, retrato pintado, medalha, tinteiro, etc. Na economia do filme, os "objetos da devoção" leninista, que se espalham nos escritórios das repartições públicas, são o pendant dos ob-

21 Pode-se encontrar a mesma fórmula já em um texto de 1920 : "Se queremos combater o burocratismo, devemos recorrer aos trabalhadores da base." ("Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du Parti" [21 novembro 1920], *Œuvres*, tome 31, *op. cit.*, p. 442).
22 Lenin, "*Remarques et addition concernant les projets de Règlement sur l'Inspection ouvrière et paysanne*" [24 janeiro1920], *Œuvres*, *op. cit.*, tome 30, p. 310 e tome 33.
23 Cf. Sigrid Grosskopf, *l'Alliance ouvrière et paysanne en URSS (1821-1928). Le problème du blé*, Paris, Maspéro, 1976.
24 É, com efeito, Stalin que é colocado à frente desse organismo de contrôle e Lênin será rapidamente levado a reavaliá-lo, reestruturá-lo.
25 Lénine, "De la coopération", *Œuvres*, tome 33, *op. cit.*, ; "Ebauches des thèses sur la question agraire", *Ibid.*, tome 31.

jetos de devoção religiosos exibidos durante a procissão religiosa para "fazer chover" : ícones, bandeirolas, faixas, etc. Essa crítica é, portanto, forte, não menos do que a que Vertov desenvolve pouco depois em *Enthusiasm* (*Simfoniya Donbassa*) (*Entusiasmo*, 1930), ao estigmatizar o papel da religião ortodoxa na alienação do povo e ao exaltar a transformação das igrejas em clubes leninistas (motivo que Eisenstein retoma por sua vez em *Bezhin Lug* (*O Prado de Bejin*, 1935-7) : aqui também os objetos de devoção são denunciados e a igreja é transformada em um clube cultural).

O conjunto de imagens em torno da figura de Lênin é objeto, no seio da vanguarda artística, de debates acirrados. É conhecida a condenação dos Formalistas e Lefistas[26], aliados para a ocasião no n° 1 da *Lef* de 1924 sob o slogan : "Não façam comércio de Lênin !". Mas ainda mais profunda é a controvérsia que versa sobre a *natureza dos suportes* envolvidos na representação de Lênin. Rodchenko et Tretyakov estigmatizaram o retrato pintado por ele dar uma imagem estática, uma imagem *parada* do dirigente cuja essência é, ao contrário, movimento, dinamismo[27]. É por isso que Vertov proporá somente a imagem móvel como evocação possível de Lênin (proposta que ele retomará em *Tri pesni o Lenin* [Três Cantos sobre Lênin, 1934] implicando o líder *in absentia*, reconhecível em seus efeitos e não como representação, já que então ele está efetivamente morto – e, por conseguinte, as imagens do filme param). Em *Oblomok imperii/Gospodin Fabkom* (Fragmento do império/ Senhor Fabcom, 1929), Fridrikh Ermler retoma o enunciado desta questão através do retorno à realidade de Nikitine, o soldado que se tornou amnésico na frente de batalha da Primeira Guerra Mundial. Quando desembarca na Estação Finlândia em Leningrado – que ele acredita ser ainda São Petersburgo –, ele fica paralisado diante de um monumento que lhe é desconhecido, que ele não compreende e que é a estátua de Lênin em cima do tanque de guerra que o trouxe, na aurora da revolução de outubro, de seu exílio na Finlândia. O olhar de Nikitine detalha a estátua, fragmenta-a e a faz em pedaços na montagem curta de Ermler. A estátua, longe dos cânones acadêmicos, propõe um Lênin em movimento, com o casaco flutuando ao vento, o braço e o indicador estendidos para a frente, a boca aberta. A base da estátua é a torre do carro armado tratada de maneira construtivista e induzindo assim uma espécie de movimento em espiral que faz passar da frase "Proletários de todos os países, uni-vos" ao indicador estendido. O cinema dinamiza o conjunto (ao contrário do plano do arco do triunfo Narva celebrando a guerra de 1812 um pouco depois : este é um sinal de reconhecimento para o antigo habitante de São Petersburgo.

26 Grupo de artistas reunidos em torno da revista *Lef*, centro do construtivismo russo. (N. do T.)

27 Cf. A. Rodchenko, "Contre le portrait composé, pour le cliché instantané", *Novi Lef* n°4, 1928 (reeditado em *Ecrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers/Vilo, 1988).

É um bairro de prédios novos, de arranha-céus, logo em frente que vai relançar a desestabilização de Nikitine [28].)

Em *Oktiabr* (*Outubro*, 1927-8), além da aparição de um Lênin "em movimento" encarnado por um ator (aparecendo justamente empoleirado no tanque como a estátua da Estação Finlândia que acaba de ser evocada), é o filme inteiro que responde à estrutura de pensamento que Lênin teria empregado na análise da situação em 1917 e na decisão política de passar à ação (sua estratégia e sua tática políticas do momento, aproveitar o "momento decisivo"). Eisenstein disse várias vezes que esse filme, protótipo de seu projeto de "cinema intelectual", não representa os eventos de fevereiro e outubro de 1917, mas dá a lógica histórica deles, tal como ela foi construída pela análise bolchevique, a fim de se fazer práxis revolucionária.

Evidentemente, vimos nesses quatro filmes Eisenstein apreender em graus diferentes o pensamento de Lênin em um plano que ele chamou seja o do "método", seja o da "dialética". Vimos como se articulam, nos três primeiros filmes, casos concretos, situações singulares e *generalização*, conceitualização de uma conjuntura histórica. Para além de uma concepção linear da generalização (caso particular → ideia geral), convém compreender seus dois aspectos seguintes : a passagem de um à outra manifesta, por um lado, a unidade deles (isso significa que o caso particular contém, sob sua forma própria, os traços gerais, abstratos da ideia), por outro lado, um salto qualitativo. Eisenstein se apropriou dessa visão dialética que Lênin retoma de Hegel em sua concepção da relação representação/conceito (*izobrajénié/obraz*).

Retorno a Hegel

Os *Cadernos Filosóficos*, uma compilação artificial, póstuma, reúne anotações e trabalhos compreendendo oito cadernos dos anos 1914-1915 e alguns outros mais antigos (sobre Marx e Engels, Feuerbach e autores não marxistas – que encontramos, aliás, nos escritos de Eisenstein, como Haeckel, Wundt e Lipps)[29]. Mas o núcleo central dos *Cadernos* versa sobre a leitura de Hegel. Ainda que a *Filosofia da História* e as *Lições de História da Filosofia* figurem entre essas leituras, é, paradoxalmente, sobre *Ciência da Lógica* que Lênin se debruça da maneira mais aprofundada nas bibliotecas de Berna, Zurique e Genebra que ele frequenta em seu exílio : o resumo do livro ocupa três cadernos até a data de 17 de dezembro de 1914.

Estudiosos se interrogaram sobre o caminho que levou Lênin à *Lógica* de Hegel. Em *O Surealismo a Serviço da Revolução*, que publica trechos dos *Cadernos* sob o título "Lendo Hegel", André Thirion escreve :

28 Imóveis inexistentes naquele local de Leningrado (os planos foram filmados em Karkhov) mas que Ermler situa ali a fim de colocar o espectador soviético na mesma situação de descoberta e de estupefação que o personagem.
29 Lénine, *Cahiers philosophiques* em *Œuvres complètes*, tome 38, Moscou, Editions du Progrès, 1971 e *Idem*, Paris-Moscou, Editions Sociales-Editions du Progrès, 1973.

> No exato momento em que tinha acabado de acontecer o colapso da Segunda Internacional, Lênin julgou indispensável ir novamente interrogar Hegel. A história se repete : os eventos dos quais a Alemanha é o teatro desde o final de janeiro parecem ser de natureza a dar às preocupações teóricas de Lênin mais atualidade do que nunca.[30]

Uma situação política presente difícil, dramática, que coloca a necessidade de refletir a partir do zero sobre a estratégia a adotar, caracteriza os dois momentos que Thirion compara: o desencadeamento da Primeira Guerra Mundial e a demissão da Segunda Internacional, por um lado, e o advento do nazismo na Alemanha, que se tornou possível graças à contínua busca pelo compromisso da social-democracia (e à intransigência abstrata dos comunistas), por outro lado.

Por conseguinte podemos, da mesma maneira, nos interrogar sobre o lugar desses textos na reflexão de Eisenstein em um momento particular de sua vida e de sua carreira: o retorno do México a uma URSS profundamente diferente daquela que ele deixou em 1929. Stalin eliminou toda a oposição à sua "linha" (exílio de Trotski, marginalização de Bukharin), colocou um fim à NEP e lançou a "segunda revolução" com o Plano Quinquenal, que privilegia a indústria pesada e a coleta do capital necessário à "decolagem industrial" na produção agrícola (visa-se a exportação e para isso é necessária uma coletivização integral). No domínio cultural e artístico, ele acabou com as confrontações doutrinárias dentro de diversos grupos e com os enunciados programáticos, entravando toda adesão política baseada em uma vontade de contribuir à mudança social em favor de um assentimento à linha ideológica decidida "do alto".

Que posição adotar nessas circunstâncias ? A *Lógica* de Hegel pode parecer muito distante das "tarefas imediatas" – mas quais são elas nesse contexto de industrialização e de coletivização e, no que concerne a arte, do realismo socialista no qual os artistas e intelectuais são convidados a ser não mais uma força que propõe ideias novas, mas que celebra o político ?

Retornar a Hegel via Lênin permite romper com um "materialismo vulgar"[31], mecanicista e, apoiando-se na parte mais abstrata senão mais "idealista" de Hegel, dar novamente um lugar ao pensamento próprio, à subjetividade, redescobrir esse "silogismo do agir", essa figura hegeliana da prática : "Uma figura lógica. E é verdade !", na medida em que "repetindo-se bilhões de vezes", a prática humana "se fixa na consciência humana em figuras lógicas "[32].

30 *Le Surréalisme au service de la Révolution n°6*, 1933. Foi cinco anos mais tarde que Norbert Guterman e Henri Lefebvre publicaram juntos anotações em francês (Lénin, *Cahiers sur la dialectique de Hegel*, Paris, Gallimard, 1938).
31 Lénine, *Cahiers philosophiques*, *op. cit.*, p. 111.
32 *Ibid.*, pp. 205-6.

Eisenstein assume então um novo campo de intervenção, uma nova prática, a da pedagogia. No ensino, afirma ele, as exposições teóricas, as aulas magistrais não são suficientes, são necessários "trabalhos práticos de realização" em todos os níveis do programa de estudos : "A prática está acima do conhecimento (teórico)" pois ela tem a dignidade não somente do universal, mas do real imediato[33].

Lênin havia copiado uma fórmula de Hegel relativa à filosofia :

> É somente nesta estrada que se constrói a si mesma que a filosofia é capaz de ser uma ciência objetiva, demonstrada.[34]

E comentava: "a *estrada* (na minha opinião esse é o ponto principal)".

Pode-se ler aí um eco à frase de Marx citada frequentemente por Eisenstein :

> Da verdade faz parte não somente o resultado, mas também o caminho. A busca pela verdade deve ser ela mesma verdadeira, a verdadeira busca é a verdade desdobrada, seus membros dispersos lá foram reunidos no resultado.[35]

"O método da filosofia deve ser o seu próprio", diz ainda Lênin, pois "o método é a consciência da forma do automovimento interior de seu conteúdo" (Hegel) : "boa explicação da dialética" (…) Isso equivale a dizer que a dialética não é um método exterior a seu objeto, ela é "a lógica especial do objeto especial" (Marx). Eisenstein não diz outra coisa : "Nós devemos construir simultaneamente a obra e o método"[36].

Sabe-se que os *Cadernos* de Lênin, no campo singular da filosofia, formam o *pendant* e em parte a negação de uma primeira intervenção de ordem filosófica, *Materialismo e empiriocriticismo* (1908), que procedia maciçamente à afirmação materialista de base do primado do ser sobre a consciência. Ora, como demonstrou de maneira brilhante Stathis Koulévakis, a *Lógica* permite deslocar essa asserção – que a teoria do "reflexo", mantida mas transformada, aparentemente perpetua – ao sair dessa afirmação "ontológica" em benefício daquela de Marx que afirma não o primado da "matéria", mas da atividade de transformação material e, portanto, da prática revolucionária[37].

33 *Ibid.*, p. 203.
34 Hegel, prefácio à primeira edição da *Ciência da Lógica*.
35 Karl Marx, *Notes sur la censure prussienne* [1842], Paris, Spartacus, 1961, p. 12 [trad. modificada].
36 Eisenstein, "Servez-vous !" [1932], *le Film : sa forme/ son sens*, Paris, Bourgois, 1976.
37 Stathis Koulévakis, "Lenin as Reader of Hegel: Hypotheses for a Reading of Lenin's *Notebooks* on Hegel's The *Science of Logic*", op. cit. Envio o leitor a esse estudo do qual me inspirei em outros trechos deste artigo.

Nas anotações de Lênin, passa-se da afirmação materialista de um conhecimento "reflexo" dos processos objetivos mas que se faz ele mesmo processo criativo :

> (…) a lógica é a ciência não das formas exteriores do pensamento, mas das leis do desenvolvimento de "todas as coisas materiais, naturais e espirituais" – ou seja, do desenvolvimento de todo o conteúdo concreto do universo e de seu conhecimento, – ou seja, a soma, o resultado da história do conhecimento do mundo.
> (…) o conhecimento é o reflexo da natureza pelo homem. Mas esse reflexo não é simples, não é imediato, não é total; é um processo feito de uma série de abstrações, de formatação, de formação de conceitos, de leis etc. – e esses conceitos, leis etc. (o pensamento, a ciência = "a ideia lógica") *compreendem* relativamente, de maneira aproximativa, as leis universais da natureza em movimento e desenvolvimento perpétuos.
> (…) A consciência humana não somente reflete o mundo objetivo, mas também o cria[38].

O recurso a Hegel lido por Lênin é portanto, para Eisenstein, o meio de contornar o dogma do realismo socialista, dispositivo aberrante apoiado sobre a teoria do reflexo e recusando o trabalho formal. A palavra "reflexo" é particularmente problemática no campo do cinema, onde ela pode ter um significado trivial, simplista – a impressão do real sobre a película, a captura das coisas como elas são – e um significado mais "elaborado" que se funda na construção desse reflexo sob a luz das "leis da história", conduzindo a uma tipificação geral[39].

A posição que Eisenstein pode assumir não é nada simples : ele mesmo se opôs nos anos 1920 tanto às teorias do "cine-fato" de Vertov quanto ao "fatualismo" dos Lefistas (cf. debate no seio do *Novi Lef*[40]), e ele mesmo preconizou a classificação dos personagens por tipos. O essencial, porém, não está aí, mas diz respeito ao centro de gravidade do filme : qual é ele ? Ele se encontra na imagem que aparece na tela ("filmophanique"[41]) ou no espectador, ponto de conclusão dessa imagem, que se torna então mental ? No primeiro caso, o espectador é convidado a contemplar (do reconhecimento até a identificação, a adesão) essa

38 Lénine, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 201.
39 Slavoj Zizek apontou a contradição da teoria do reflexo tal como enunciada em *Materialismo e Empiriocriticismo*, situando-a na relação de exterioridade que o "espelho" deve ter com respeito à realidade que ele reflete. Ora, diz ele, eu estou na realidade em questão. Em *A Natureza Não Indiferente* Eisenstein vai precisamente se interrogar sobre a copertença do autor, do espectador e da obra pelo viés das leis da composição.
40 *Novi Lef* n°11-12, 1927 e n° 3, 1928. Tradução francesa em *Documentaires*, n°22-23, 2010.
41 Neologismo criado por Étienne Souriau para qualificar todo fato inerente à projeção de um filme em uma sala (N. do T.).

imagem autossuficiente. No segundo, ele é convidado a elaborá-la, ele forma, de certa maneira, uma unidade dialética com ela.

Toda a problemática da fragmentação, da incompletude, das estruturas de repetição, de variações, as mudanças de níveis, as sequências de montagens diferenciais visam colocar o espectador no centro do processo : ele é aquele que percebe, que concebe e que, baseado nessa atividade criadora (que Eisenstein dirá nos anos 1930 que é isomórfica à do diretor), pode transformar sua consciência do objeto proposto pelo filme.

Como, no entanto, constituir a obra em um dispositivo próprio a essa apropriação por parte do espectador ? Desenvolvendo a "lógica especial do objeto especial"[42] para reformular a teoria do reflexo nos termos da dialética, fazendo passar pelas variações, pelas experimentações espaciais, de enquadramento, de montagem e de interpretação a transformação de um material dado – um fato, uma informação – em forma transformadora e, portanto, em discurso encarnado. Kozlov colocava essa posição específica sob a categoria mais geral de "unidade" como resultado da negação da negação[43]. Ora, é preciso distinguir novamente dois planos aqui, aquele da representação (a imagem) e aquele do espectador (sensação, intelecção) : a imagem responde à dialética da natureza, nos diz Eisenstein ("a ordem dialética e o curso das coisas"). É "o que se reflete na arte". Mas essa dialética reside essencialmente no não visível, na construção, no método[44] e, consequentemente, se situa no processo subjetivo de elaboração formal. O método do artista retoma, ou melhor, participa do princípio orgânico da natureza (o mundo vegetal, aquele dos animais, etc.) e do mundo social (processos históricos)[45] e por isso é antes de tudo conflito, automovimento, dinamismo e contradições.

A dinamização da forma é, com efeito, isomórfica à dinâmica da matéria (eventos, ações, processos sociais, mundos vegetal e animal, orgânico), e por isso ela ativa no espectador camadas profundas de sensibilidade (até a regressão ao estado fetal no qual se experimenta o "sentir" e o "mover-se" primitivos) que o leva a refazer de modo ontogenético o caminho filogenético do advento do pensamento abstrato, das categorias intelectuais[46]. A compreensão do mundo ma-

42 Cf Lénine : "(...) O particular só existe na ligação que o leva ao geral. O geral só existe no particular, por meio do particular (…) (*Œuvres*, tome 13, pp. 302-3) (citado por Eisenstein em "L'organique et le pathétique", *la Non-Indifférente Nature* 1, Paris, UGE "10-18", 1975, p. 49).
43 Essas teses da dialética hegeliana citadas e interpretadas por Lênin estão anotadas no exemplar dos *Cadernos Filosóficos* que pertenceram a Eisenstein (edição de 1933, Moscou, pp. 298-299) [nota de Kozlov].
44 Texto de 1941 publicado em "Questions de dramaturgie" fasc. 4, 1962 (citado por Kozlov).
45 É o tema do artigo inacabado de 1929 "Nachahmung als Beherrschung" (Imitação como dominação) publicado em *Herausforderung Eisenstein*, Berlin, Akademie der Kunste, 1989.
46 É a controversa conferência que ele faz em 1935 durante a Conferência dos Trabalhadores do Cinema, conhecida sob o título "Novos problemas da forma fílmica" (em *Film Form*, 1949) que pela primeira vez expõe de maneira desenvolvida esse processo, que será aprofundado em *A Natureza Não-Indiferente* e em *Método*.

terial como fundamentalmente dinâmico, movimento, transformação, conflito – a dialética da natureza – se reflete e se repete ou se atualiza melhor nas leis do processo cognitivo, do pensamento, e o princípio artístico, baseado no conflito – a montagem –, também é estruturalmente a repetição dele, oferecendo à percepção-impressão do espectador *patterns* de sensações acionando suas próprias estruturas cognitivas.

Eisenstein escreve sobre a estrutura patética que ela "nos obriga, nós que seguimos seu curso, a viver os momentos da realização e do devir das leis dos processos dialéticos"[47].

Política eisensteiniana da prática artística

No entanto, esse esquema antropológico "ideal" ainda tem que se defrontar com uma contradição *política*: a das ideias preconcebidas, dos habitus de classe, da ideologia dominante que pesa sobre as psiques dos espectadores. O cinema de Eisenstein preconiza, por conseguinte, tomar partido, neutralizar os automatismos de que são vítimas os espectadores (e também os autores de filmes no que eles colocam em cena). Pode-se ler nas anotações para o projeto *Glass House* : "contra o automatismo ! (batida)"[48].

O materialismo, exibido no discurso soviético oficial com a teoria do reflexo, se limita a insistir na determinação pelo meio, a história, etc. de toda produção simbólica, ele proclama um anti-idealismo cômodo (contra a onipotência do artista, do criador, seu "subjetivismo"). Assim ele ignora a atividade própria da arte, sua esfera de atividade prática e, portanto, sua capacidade de ser uma prática (transformadora). O reflexo exila a obra de arte na passividade da reprodução não do que é (que é determinação última), mas do que é tal como formulado pelas "leis da história". É, não importa o modo como o consideramos, uma ilustração e, por isso, um efeito e não uma eficácia, uma práxis. Eisenstein se confrontou ao problema em "Por uma abordagem materialista da forma" (1925), polemizando com o *kinoglaz* que "corre atrás das coisas tal como elas são", e que ele taxava de impressionismo. Sua qualidade era ter derrubado o edifício artístico estabelecido (revolução de fevereiro, destituição do "czarismo" da arte – o argumento vale, na pluma de Eisenstein, para todos os "fatualistas", Lefistas, partidários do *fato*), mas essa derrubada deve ser ela mesma derrubada dialeticamente (ou seja, não com um retorno para trás, mas com um salto qualitativo) por meio de uma reavaliação da atividade artística a partir de novas bases e sobretudo em uma nova perspectiva : o espectador.

Na teoria do reflexo o espectador está ausente. Ele é convocado para contemplar, admirar, consentir, não para participar, elaborar, cocriar o sentido do filme.

47 Eisenstein, "L'unité organique et le pathétique dans la composition du *Cuirassé Potemkine*" (1939) em *Notes d'un cinéaste*, Moscou, Editions du Progrès, 1958.
48 S. Eisenstein, *Glass House*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 74.

Desaparece o "lado ativo" da "atividade humana sensível", sobre o qual Lênin observa que ele foi desenvolvido pelo "idealista" Hegel e não pelos materialistas[49].

Uma obra de arte que é *artificial* é estruturada segundo as mesmas leis que que estruturam os fenômenos *não artificiais* – os fenômenos "orgânicos" da natureza, escreve Eisenstein em "O orgânico e o patético" :

> E nesse caso, não somente é verídico o tema realista, mas as formas da composição que o materializa refletem também veridicamente e plenamente as leis da causalidade próprias ao realismo.

Evidentemente, esse tipo de obra tem, sobre aquele que a contempla, uma ação totalmente particular ; não somente porque ela se alça ao nível dos fenômenos naturais, mas também porque a lei de sua estrutura é ao mesmo tempo a lei que rege aqueles que contemplam a obra, na medida em que eles mesmos fazem parte da natureza orgânica. O contemplador se sente organicamente ligado a uma obra desse tipo, unido, confundido com ela, exatamente como ele se sente unido e confundido com seu meio orgânico ambiente e com a natureza.

Essa sensação é mais ou menos inelutável para cada um de nós, e o segredo é que neste caso *nós e a obra somos regidos por uma única e mesma lei.*[50]

Essa inversão da inversão vertoviana tem com efeito algo a ver com a inversão leninista da inversão materialista operada sobre Hegel. Colocando a ênfase no "método dialético", Lênin escreve em suas notas :

> O total e o resumo, a última palavra e a essência da *Lógica* de Hegel, é o *método dialético* – isso é absolutamente extraordinário. E ainda : essa obra de Hegel, a *mais idealista*, é a que contém *menos* idealismo e *mais* materialismo. "É contraditório", mas é um fato ![51]

49 Ele mesmo, em *Materialismo e Empiriocriticismo*, dava a entender que "A tarefa mais nobre da humanidade é *abraçar essa lógica objetiva da evolução econômica* (evolução da existência social) em seus traços gerais e essenciais, a fim de *adaptar* nela da maneira mais clara e nítida possível, com espírito crítico, *sua consciência social* e a consciência das classes avançadas de todos os países capitalistas." (*Matérialisme et empiriocriticisme*. Paris-Moscou, Éditions Sociales-Éditions du Progrès, 1973, p. 328-329 (citado por Kouvélaris, art. cit.) [grifo nosso].

50 Eisenstein, *la Non-Indifférente Nature* 1, op. cit., pp. 50-51.

51 Lenin, *Cahiers, op. cit.*, p. 222. Kulévaris liga esse paradoxo a esse trecho de Marx em suas *Teses sobre Feuerbach*: "O principal defeito, até aqui, de todos os materialismos (incluindo o de Feuerbach) é que o objeto [*der Gegenstand*], a realidade efetiva [*die Wirklichkeit*], a sensibilidade [*die Sinnlichkeit*] é apreendida somente sob a forma do objeto [*Objekt*] *ou da intuição*; *mas não como atividade humana sensível* [*als sinnlich Menschlich Tätigkeit*], como *prática* [*Praxis*], não de maneira subjetiva [*nicht subjektiv*]. É por isso que o lado *ativo* [*die tätige Seite*] foi desenvolvido de maneira abstrata, em oposição ao materialismo, pelo idealismo – que naturalmente não conhece a atividade efetiva, sensível, como tal [*die wirkliche, sinnliche, Tätigkeit als solche*]." (*Karl Marx : Les Thèses sur Feuerbach*. Paris, PUF, 1987, pp. 19-20 [tradução de Georges Labica]).

No programa das aulas de direção e nos exercícios práticos que foram publicados, é assim aplicada uma "política" eisensteiniana da prática artística baseada na experimentação formal, aquela dos procedimentos, a mais desenvolvida. Como escreve Dominique Chateau, "é quando Eisenstein é mais formalista que ele é mais dialético"[52], citando por sua vez Lênin :

> (…) a lógica dialética exige que se vá mais longe. Para conhecer realmente um objeto, é preciso abarcar e estudar todos os seus aspectos, todas as suas ligações e "mediações". Não conseguiremos jamais fazer isso integralmente, mas a exigência de considerar todos os aspectos nos preservará do erro e do embotamento.[53]

Pode-se ver que Lênin utiliza nas suas análises políticas o "método dialético" que estudou em Hegel não para aplicá-lo, encontrar suas categorias "verificadas" pela realidade, mas para empregá-lo na especificidade de cada situação concreta.

Da mesma maneira, Eisenstein mantém e desenvolve a necessidade de estudar em todos os seus aspectos os "temas" que ele dá em suas aulas de direção, de empregar todos os esforços para mostrar que esse "formalismo", "badulaques exóticos" (pelos quais será criticado durante o congresso em 1935), são a própria matéria do trabalho, e que é o processo (o caminho) que é o conteúdo. Diferentemente da vida cotidiana, onde "tudo se resume à redução e à eliminação dos elos", onde o uso e o utilitarismo (do qual falava Bergson) induzem um automatismo dos gestos, das percepções e até dos deslocamentos no espaço, uma direção "eficaz" "consiste em exibir em cena um processo inteiro"[54]. Assim, "O retorno do soldado do front", o assassinato da velha por Raskólnikov em *Crime e Castigo*, ou o confronto entre o príncipe Míchkin e Rogójin em *O Idiota*, determinada cena de *O Pai Goriot* ou de *Nas trincheiras de Stalingrad*, muitos outros exercícios de adaptação e de interpretação/enquadramento/direção são todos demonstrações de uma análise de um "objeto" sob todos os seus aspectos e cujo tratamento cinematográfico em suas próprias variações (suas variáveis bem como suas diferentes facetas) oferece o exemplo de uma prática social que conhece seu objeto apropriando-se dele, transformando-o na direção de uma apreeensão ela mesma ativa, transformadora, por parte do espectador.

(Tradução de Kênya Zanatta)

52 Dominique Chateau, "La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein", em D. Chateau, François Jost, Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne/Colloque de Cerisy, 2001, p. 220.
53 Lénin, "A nouveau les syndicats, la situation actuelle et les erreurs de Trotsky et de Boukharine" [1921], em *Textes philosophiques*, Paris, Messidor/Editions Sociales, 1982, pp. 291-293 (citado por D. Château, art. cit.).
54 Eisenstein, "Mise en jeu et mise en gestes" em *le Mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986, p. 182.

O poder das imagens - Ensaio sobre a teoria da imagem de Sergei Eisenstein *

Bernd Stiegler

Afinal, por que afinal fazemos montagem?[1]

Na teoria ou ciência da imagem tornou-se moda falar de um poder da imagem. Se em W.J.T. Mitchell as imagens ganham vida própria, em Gerhard Paul elas têm uma "força ou mesmo um poder" próprio especial, que se justifica pelo fato de que dispõem de uma "força ativo-formal". Em Horst Bredekamp, por sua vez, elas tornam-se portadoras de ações – imagens são, via de regra, nele consideradas como agentes de um poder.[2] Quando em sua teoria do ato imagético Bredekamp procura transferir a teoria do ato da fala para a ciência da imagem, esta é virada de ponta cabeça.[3] Enquanto na teoria do ato da fala de Austin e Searle a linguagem é estipulada como ação e, assim, se torna parte de uma teoria de ação, Bredekamp substitui o homem como suporte da ação pelas imagens. A partir daí, não é mais o homem, como ainda na teoria do ato da fala, que executa ações com a linguagem, mas são justamente as imagens. Elas se tornam agentes em ação. O *performative turn* continuará a ser rodado até que o homem de agente passe a ser *medium*. Esta recodificação da teoria da ação tem consequências realmente dramáticas, pois agora, segundo a continuação de Gerhard Paul, a história é delegada às imagens. Não apenas os homens, mas também as imagens fazem, cunham e modelam a história. Mas com essa intensificação teórica, todas aquelas possibilidades, que uma teoria da ação das imagens poderia oferecer, estão agora dadas.

A teoria do filme de Eisenstein, segundo minha tese, já é uma ciência da imagem *avant la lettre*, que se constitui como um programa: *How to do things with pictures?* Tem-se de certo modo a impressão de que a máxima de Karl Marx – "todos os fatos e personagens importantes na história mundial ocor-

(*) Título original: Die Macht der Bilder Versuch zur Bildtheorie Sergej Eisensteins

1 Sergei Eisenstein, "Montage 1938 [Montagem 1938]" (1938), in: idem, *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie* [Para além da atitude. Escritos para a teoria do filme], org. por Felix Lenz e Helmut H. Diederichs, Frankfurt/Main 2006, pp. 158-201, p. 158.

2 W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* [A vida das imagens. Uma teoria da cultura visual], Munique 2008; Gerhard Paul. *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts* [PODER das imagens. Estudos sobre a história visual dos séculos XX e XXI], Göttingen 2013; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* [Teoria do ato imagético. Conferências de Frankfurt de Adorno], Frankfurt/Main 2010. XXX.

3 Cf. a esse respeito a crítica tanto minuciosa quanto perspicaz de Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* [Deixar ver. A praxis do mostrar], Frankfurt/Main 2013.

rem, por assim dizer, duas vezes (...): a primeira vez como tragédia, a segunda, como farsa"[4] – também se verifica no reino da teoria, pois as reflexões de Sergei Eisenstein sobre a teoria de imagens já se voltam cerca de um século antes intensamente sobre essas questões, mas chegam a diferentes percepções e perseguem diferentes estratégias. As consequências trágicas tanto pessoais quanto política, resultantes de suas reflexões, são bastante conhecidas. Quando na Rússia dos anos 20 e 30 se pensa sobre o poder das imagens e sobre a possibilidade de, por meio delas, alterar o comportamento dos homens e seu modo de pensar, assim também se compara com o poder estatal que, por seu lado, persegue uma determinada política da imagem.[5] Em Eisenstein esse poder das imagens situa-se exatamente no centro, que sempre de novo será levado em consideração, analisado, concebido e, por fim, também encenado e deliberadamente instituído. As teorias da imagem e da montagem de Eisenstein fazem sempre novas tentativas de um ajustamento sutil [Feinjustierung] a uma teoria de ação das imagens, as quais devem na verdade exercer um poder, mas isso de uma forma altamente controlada e consciente. Poder da imagem e controle do observador devem caminhar lado a lado. O poder das imagens é um poder dos homens e mesmo que, se das profundezas da história como pensamento pré-lógico elas se projetam no presente, é válido controlar e inseri-las em uma nova forma.[6] Ao mesmo tempo, ele é sempre também um poder sobre os homens. Sem um tal poder não há imagens em Eisenstein.

Em seus escritos posteriores encontram-se também reflexões para uma verdadeira antropologia da imagem, que, do mesmo modo, é parte da ciência da imagem mais recente e foi formulada particularmente por Hans Belting em diversas publicações.[7] Eisenstein reúne essas reflexões no conceito de regresso, que parece insinuar que as imagens agora se tornam agentes da história. Também aqui trata-se para ele da tentativa de controlar por si um tal poder de imagem pré-lógico, para poder então instituí-lo de modo muito mais efetivo. Daí então o acerto, quando diz ser capaz de compreender teoreticamente o regresso constatado e trazê-lo para um progresso.[8] O diretor deve ter sob controle a direção

4 Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*[O 18. Brumário de Luis Bonaparte], Karl Marx/Friedrich Engels, Werke [Obras], vol. 8, Berlim/Oriental 1972, p. 115.

5 Cf. a esse respeito explicitamente*Traumfabrik Kommunismus* [Fábrica de Sonhos Comunismo], Catálogo de Exposição, Frankfurt/Main 2004 assim como Karl Schlögel, *Terror und Traum: Moskau 1937* [Terror e sonho: Moscou 1937], Munique 2008.

6 Esta também é a hipótese de partida do caderno de trabalho publicado por Oksana Bulgakowa *Herausforderung Eisenstein* [Desafio Eisenstein] (Berlim/Oriental 1989). Consta ali: "É a arte uma máquina de escravização ideológica e emocional, de psicotécnica e psicotreinamento?" Assim a tarefa seria "compreender, analisar e definir a complicada combinação do racional e irracional, do consciente e inconsciente, do lógico e pré-lógico no ato criativo, no processo de recepção e na estrutura da obra de arte." (p. 3)

7 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* [Antropologia da imagem. Esboços para uma ciência da imagem], Munique 2001.

8 Cf. a esse respeito em detalhes Anna Bohn, *Film und Macht. Zur Kunstheorie Sergeij M. Eisensteins 1930-1948* [Filme e poder. Para a teoria de arte de Sergei M. Eisenstein 1930-1948], Munique 2003.

sobre o poder das imagens, ainda mais, colocá-lo em cena para então deixar os espectadores recapitularem contemplativos esse controle de imagens como um controle próprio. "É a mesma imagem generalizada, como imaginada e planejada pelo autor, que será simultaneamente criada pelo espectador em um ato criativo independente," conforme consta mais tarde no artigo "Montagem 1938".[9] Eu vejo algo, que você não vê, mas afinal também deve ver.

Eu me concentrarei a seguir nos primeiros textos e na descrição da edição Criterion, os "Silent Years", para reconstruir as teorias do poder da imagem de Eisenstein em seu contexto histórico. O esboço da teoria da ciência da imagem e a reconstrução histórica encontram-se assim em uma interdependência, uma vez que o leitor diversificado Eisenstein, de modo extremamente original, recorre a complexas ofertas teóricas em geral contemporâneas. Com muitos desses autores ele mantinha contato pessoal, participava inclusive de vez em quando de experimentos por eles conduzidos ou se correspondia com eles acerca de determinadas questões. Essa reconstrução teórico-histórica sem dúvida só pode se dar de uma forma muito geral. Muitas das relações históricas, que apresentam opções teóricas mais ou menos sedutoras para Eisenstein, só podem ser sugeridas. Quantas vezes encontra-se nele, especialmente nos primeiros textos, uma espécie de sincretismo teórico, uma vez que diferentes hipóteses, propriamente excludentes, se ofuscam entre si. Além disso, muitas vezes elas surgem como mera abreviatura na forma de nome próprio ou referências escassas. "Dialética, reflexologia, Freud"[10] é apenas um desses sintagmas, que unem aquilo que, do ponto de vista supostamente teórico, não deseja exatamente se sujeitar. A prática de montagem, que ele perseguia e, segundo a qual, por meio do choque de duas imagens surge algo novo,[11] é igualmente válida para o império da teoria – e isto constitui o encanto peculiar e a originalidade bem como o peso e obstinação de suas teorias. Por essa razão irei decompor segmentos teóricos e analisar em cadeias isoladas, o que em Eisenstein estão em geral amalgamados. Sua prática da montagem teórica não é senão o reflexo de um movimento de busca teorético, que via de regra já coloca em cena teoricamente a teoria ulterior da coexistência de regresso e progresso como retrospectiva e perspectiva ou recuperação e redefinição. Eisenstein recua continuamente também em seus textos para avançar melhor, recolhe o já rejeitado, para assim poder perspectivar e montar isso de uma forma nova.

9 Eisenstein, "Montage 1938 (1938)" [Montagem 1938], p. 177.
10 Eisenstein-Nachlaß [Herança de Eisenstein], Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst [Arquivo do Estado da Rússia para Literatura e Arte], 1923-2-1114, 62, cit. em: Bohn, *Film und Macht* [Filme e poder], p. 65.
11 Eisenstein, " Montage 1938" [Montagem 1938], p. 159: "Se duas partes quaisquer são justapostas, então elas se unem irrefutavelmente numa nova imagem, que se forma dessa confrontação como nova qualidade."

Minha tese é que Eisenstein, com a encenação da peça *Máscaras de gás*, de Tretyakov, com a *avant-première* em 29 de fevereiro de 1924, tinha alcançado um ponto de congelamento teórico e prático, a partir do qual se recolocou a questão sobre o poder das imagens e isso na forma da técnica do filme. Nesse sentido, Eisenstein explorou logo em seguida várias opções possíveis, para aperfeiçoar, segundo ele, uma "teoria monística" ou um "sistema". O objetivo é claro: "Transformar a arte em uma ciência rigorosa – esta é a nossa tarefa, muito mais importante do que todos os nossos filmezinhos juntos."[12] Do meu ponto de vista, as três mais importantes opções, que ele porém persegue – e essas não abarcam todas – são em primeiro lugar a biomecânica e a psicofísica, em segundo, a reflexologia e, em terceiro, uma nova forma do pensamento imagístico que recorre à psicoanálise, às teorias antropológicas e, por fim, às teorias psicológicas da assim denominada escola da história da cultura, portanto a Vigotski, Luria e Leontiev. Cada uma dessas opções, como se mostrará, fornece elementos isolados da teoria de ação das imagens a serem projetadas. A formulação de uma teoria do pensamento de imagem [Bilddenken], que aqui só pouco a pouco assume uma forma teorética, deveria incitá-lo até o fim de sua vida e desaguar, dentre outros, no amplo *Projeto-método* [Methode-Projekt].[13] Após a encenação de *Máscaras de gás*, inicia-se uma fase teórico-experimental, na qual diferentes opções seriam colocadas à prova e experimentadas. Eisenstein recorre, nesse caso, às teorias divulgadas, para testá-las no sentido de um esboço de uma teoria da ação das imagens em sua capacidade de prática concreta. Para Eisenstein a teoria só é então útil, quando satisfaz as exigências na prática, quando pode ser convertida concretamente. Em uma época em que o mundo em geral foi visto como laboratório, Eisenstein começa a observar as imagens como coisas epistêmicas verdadeiras.[14] Com elas se deveria iniciar algo novo, aliás ser colocado em cena primeiro através delas.

Se a fábrica de gás da encenação de Tretyakov representa o marco zero da teoria da montagem, então o seu filme *A linha geral*, estreado em 1929, marcaria o ponto de culminação. Pela segunda – e ao mesmo tempo pela última – vez, Eisenstein se volta para a técnica como objeto. O filme não só portava o título oficial *O velho e o novo*, mas marcava também a mais consequente realização da nova teoria da montagem em comparação à antiga da encenação teatral.

12 Anotação no diário de Eisenstein de 21.9.1928. Ali consta no início da anotação: "Às vezes, me atormentam 'remorsos', pelo fato de não montar a *A linha geral* (que um filme se tornará), mas me ocupo com o aperfeiçoamento de um método monístico e meu sistema." Cit. segundo Bohn, *Film und Macht* [Filme e poder], p. 61.
13 Eisenstein, *Die Methode*[O método] (4 volumes), segundo o manuscrito original organizado e comentado minuciosamente por Oksana Bulgakowa. Berlim 2008.
14 Aqui no sentido de Hans-Jörg Rheinberger. Cf. a esse respeito idem, *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie* [Epistemologia do concreto. Estudos para a história da biologia moderna], Frankfurt/Main 2006.

1. O PROBLEMA

> "só a mais inexorável objetividade
> pode ser a esfera do filme"[15]

Como se pode então definir de modo mais preciso esse marco zero da encenação de *Máscaras de gás*? Para Eisenstein, ela representa a "fronteira entre teatro e filme" e, ao mesmo tempo, uma "adesão ao material".[16] Em outro trecho, o cineasta fala da "luta" entre o princípio fático-material e o princípio representado fictivamente", que desaguou aqui em "total discórdia".[17] Esta é uma representação um tanto restritiva de uma equiparação performativamente malograda de montagem como princípio estético e como princípio industrial. Redefinição e reajustamento também no sentido de um auxílio tanto teórico quanto prático de uma técnica da estética, que os textos subsequentes tornaram programa. Eisenstein acentua repetidamente a origem dupla da montagem, que foi igualmente acolhida na instalação industrial e nos music halls. A encenação de *Máscaras de gás* em uma usina de gás marca porém agora uma fronteira como peça de teatro, que exige uma outra forma de montagem estética do que era propriamente possível com os meios da formação vanguardista. Eisenstein descreve isso da seguinte maneira:

> "A obra vivia uma vida própria. A exibição em seu terreno, uma outra. Uma influência recíproca sucessiva não se realizou.
> Os geradores turbo da usina sufocavam completamente as minúsculas edificações de teatro, adaptadas miseravelmente aos seus corpos cilíndricos negro-brilhantes.
> Além disso, o estímulo plástico da realidade desta usina mostrou-se de tal modo forte, que permitiu inflamar em nova paixão os níveis do material factual da realidade.
> E esse efeito abarcou tudo e, desse modo, teve de abandonar de modo forçado o âmbito de uma arte, que não lhe concedia nenhum monopólio absoluto.
> Essa tendência levou-nos para o caminho do filme."[18]

15 Eisenstein, "Sergej Eisenstein über Sergej Eisenstein, den 'Potemkin'-Regisseur" [Sergei Eisenstein sobre Sergei Eisenstein, o diretor de ‚Potemkin'], in: *Berliner Tageblatt*[Diário de Berlim], 7.6.1926, in: idem, *Schriften 1* [Escritos 1], org. por Hans Joachim Schlegel, Munique 1974, pp. 121-125, p. 123. Esta edição em quatro volumes (vol. 2, Panzerkreuzer Potemkin[O encouraçado Potemkin], 1973; vol. 3, Oktober [Outubro], 1975; vol. 4, Das Alte und das Neue [O velho e o novo], 1984) é citada a seguir com o título abreviado.
16 Eisenstein, "Zwei Schädel Alexander des Großen" [Dois crânios de Alexandre o Grande] (1926), in: *Schriften 1* [Escritos 1], pp. 223-226, p. 225.
17 Idem, "Das Mittlere von Dreien" [O intermediário de três](1934), in: ibidem, pp. 238-273, p. 250.
18 Idem., p. 251.

O real rebate e aponta para a arte suas fronteiras e, ao mesmo tempo, as possibilidades do filme. A ficção é aqui tanto absurda quanto impotente. A instalação industrial não permite ser simplesmente enriquecida com elementos de montagem do music hall e imprime seu próprio ritmo ao acontecimento. Eisenstein tinha previsto um intercâmbio, influência recíproca e comentário de estética e indústria e agora se vê confrontado com a superioridade da técnica, com uma *Estética da técnica* dominante. Esta porém não deveria daí em diante desaparecer, mas ser transportada para outra constelação, a saber em uma *Técnica da estética*. Só assim pode-se restituir-lhe todo poder, que evidentemente tinha perdido na usina de gás. A montagem torna-se agora prática, momento central de uma teoria de ação das imagens. A "unidade entre homem e material"[19] transforma-se em uma prática e teoria de montagem, que de modo consequente pensa montagem como princípio estético e técnico sobre o homem *como* material, como um a ser montado. Daí em diante, Eisenstein irá conceber produção sempre também em relação a uma recepção calculada e convertida de modo objetivo. Pois essa é a questão: como estética se torna poder de ação? A técnica e a estética reúnem programaticamente produção e recepção. Montagem só é então uma ligação bem sucedida entre estética e técnica, se tem um efeito verificável no observador, se ela o monta devidamente. Para Eisenstein isso parece ser justamente possível no filme. Ele é simultaneamente técnica e estética e também pode transformar o ritmo das máquinas como em um transformador estético e converter-se em energia visual. A obra de arte seria, assim formula ele sucintamente, como um "trator, que ara a psique do observador (...)".[20] Mais tarde ele iria inclusive falar do filme como um "lança-chamas".[21] Um arado divide a terra, o desnatador o leite, para torná-lo aproveitável. O filme também é uma espécie de separador, que separa as impressões lácteas dos observadores em leite desnatado e nata e o torna socialmente utilizável. Em *A linha geral* esse arar e esse separar sistemático enquanto aproveitamento duplo também ganhará forma fílmica. No filme nós chegamos em meio ao real. Vale agora modificá-lo com os meios da estética. Essa é a consequência da encenação malograda de *Máscaras de gás*. A indústria incorpora o teatro, para então voltar a cuspi-lo na forma de filme técnico-estético.

Mais tarde Eisenstein recapitulou a encenação de *Máscaras de gás* como confluência "de todas as tendências cinematográficas: a fatura dos geradores turbo da usina de gás, a paisagem de fábrica da vizinhança, assim como a liquidação da última viagem de maquiagem cênica e de trajes e *mise-en-scène* próprios para palco, de uma *mise-en-scène* que destruiu as fronteiras do jogo cênico para estilhaçar elementos de ação combináveis de modo autônomo. Nos arredores da

19 Id.ibid., p. 267.
20 Idem, "Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form" [Sobre a questão de um acesso materialístico para a forma] (1925), in: *Schriften 1* [Escritos 1], pp. 230-238, p. 235.
21 Eisenstein, "Enthusiastischer Alltag" [Cotidiano entusiástico], in: *Schriften 4* [Escritos 4], pp. 118-122, p. 119.

beleza real, plástica da usina, os requisitos mostraram-se infantis. Pouco inteligentes também pareceram os elementos do jogo no meio de arrabaldes reais e do cheiro forte de gás. Esmagadores foram, além disso, as fronteiras-'código' de transições cênicas, pois não admitiam nenhuma possibilidade para a projeção do homem nesses elementos do mundo do trabalho, que se levantava ao redor do miserável pequeno ,'lugar' reservado ao palco [Bühnen-,Platz], que se perdeu no meio dos lugares amplamente despojados da eficiência das massas ativas. Em resumo – a peça foi reprovada. Mas aterrisamos na arte fílmica."[22]

A tarefa de Eisenstein é agora a redefinição de uma teoria da montagem, que recolhe e reorganiza esses elementos destruídos. A beleza tanto aqui quanto lá é uma beleza técnica. Estética é o resultado de um cálculo técnico. E a beleza plástica da instalação industrial encontra sua continuação em uma plasticidade do cérebro, no qual toda imagem procura avançar tanto quanto possível de modo direto, para formá-lo. A natureza deve tornar-se cultura, supostas constantes biológico-psicológicas devem se evidenciar como culturalmente modificáveis. Para Eisenstein, o "novo homem", muito reclamado nesses anos, deve se formar sobre imagens técnicas – e isso tanto no sentido intelectual quanto no sentido estritamente construtivo da palavra.[23] Imagens da técnica desempenham ao mesmo tempo, diferentemente do que em Vertov, um papel subordinado. Apenas em *A linha geral* elas são inseridas em grande estilo. Por esse motivo pode-se ver este filme como equivante da encenação de *Máscaras de gás*, só que agora Eisenstein fiscaliza na prática a teoria da montagem técnico-estética reconquistada.

Em sua autobiografia, ele descreveu retrospectivamente em 1945 este marco zero da teoria da seguinte maneira e, desse modo, sintetizou ao mesmo tempo as características da teoria da montagem reinterpretada:

> "Procuremos as unidades de medida, com a qual o poder efetivo da arte pode ser compreendido.
> A ciência tem seus ,"ions", "elétrons, "neutrons ".
> Assim, a arte deve ter "atrações".
> Do processo de produção se infiltra na linguagem corrente esse terminus technicus, que designa a montagem e apresentação de máquinas ou a instalação de aquedutos. 'Montagem!'"
> É uma bela palavra, essa 'montagem' [Montage], que significa também 'compor' [Zusammensetzen]. Uma palavra que ainda não per-

22 Eisenstein, "Das Mittlere von Dreien" [O intermediário de três] (1934), in: idem, *Schriften 1* [Escritos 1], pp. 238-273, p. 268s.
23 Cf. a esse respeito especialmente Gottfried Küenzlen, Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne [O novo homem. Uma investigação para a história secular da religião dos modernos], Munique 1994 e em especial Boris Groys e Michael Hagemeister (Org.), Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts [A nova humanidade. Utopias biopolíticas na Rússia no início do século XX], Frankfurt/Main 2005.

> tence ao patrimônio linguístico geral, mas tem todas as possibilidades de se tornar usual.
> E é assim que deve ser!
> A ligação das unidades de ação para um todo deve ser designada com esse termo, que se situa meio na esfera do funcionamento de produção, meio na esfera do music hall e contém o significado de ambas as palavras.
> Ambas são produto do urbanismo, tal como naqueles anos todos fomos urbanisticamente fecundos.
> Assim nasce o termo "montagem de atrações'."[24]

O fracasso é simultaneamente um momento de nascimento: a montagem surge agora em nova forma. Mas como deve ela ser apreendida teoricamente? Pavlov é agora citado explicitamente como opção, mas também a escola de Meyerhold e sua teoria da biomecânica desempenham um papel importante e, dentre outros, exatamente a busca de uma teoria do "poder efetivo da arte", de um novo pensamento imagético. São três opções, aproveitadas agora por Eisenstein, que são complementares mais do que excludentes.

Após o fracasso da encenação da peça de Tretiakov, o que importa agora é "organizar a influência sobre o observador"[25] ou, em outras palavras, "no lugar da composição artístico-intuitiva de ações (...) estabelecer a organização científica dos agentes de estímulos socialmente úteis. Psicologia com os meios da representação."[26] Convém desenvolver uma técnica da estética, que deve converter a ciência, a pragmática e a estética como técnica. O marco zero está portanto medido. Convém, a partir dele, construir o mundo de modo novo.

2. A forma de expressão: biomecânica e psicofísica

> "Por isso eu, por assim dizer, equipado com os conhecimentos técnicos e métodos de um engenheiro principiante, torno-me ávido em penetrar cada vez mais fundo nas origens do reino da criação e da arte, onde instintivamente presumo o domínio de todo conhecimento exato, que desde minha breve excursão no mundo da técnica exerceu sobre mim uma atração notável."[27]

A primeira opção – a biomecânica – que já era familiar para Eisenstein, experimentou então uma ampliação e realinhamento, uma vez que ele a completou

24 Sergei M. Eisenstein, "Wie ich Regisseur wurde" [Como me tornei diretor], in: idem, Schriften 1 [Escritos 1], pp. 185-194, p. 193s.
25 Idem, p. 194.
26 Idem, "Zwei Schädel Alexander des Großen" [Dois crânios de Alexandre o Grande] (1926), in: idem, Schriften 1 [Escritos 1], pp. 223-226, p. 225.
27 Idem, "Durch Revolution zur Kunst, durch Kunst zur Revolution" [Pela revolução à arte, pela arte à revolução] (1933), in: idem, pp. 49-51, p. 50.

com outros elementos da ciência do trabalho, ou seja, psicotécnica ou psicofísica. Meyerhold, que ele em *YO* ainda chamava de "divino" e "incomparável" mas também como "misto de genialidade criativa e maldade humana", era favorável a implementação programática de uma "industrialização do teatro", que procurava transferir os métodos tayloristas de otimização do trabalho sobre a estética.[28] O artista e o diretor se tornam então um engenheiro das imagens e emoções, que procurava organizá-las na forma de elementos de movimento, formas de expressão e cadeias de associação. Ele visava o corpo conjuntamente com seus automatismos segundo a máxima de Vigotski: "Tudo o que a arte realiza, ela realiza em nosso corpo e sobre nosso corpo."[29]

Esta associação entre arte e técnica mediada pelo taylorismo, amplamente difundida naquele tempo na Rússia pelo construtivismo, passando pelo Instituto Central do Trabalho (TsIT) até o Proletkult, requer sem dúvida um esclarecimento, uma vez que é um contra-senso, que os mentores do capitalismo burguês ocidental possam, na Rússia soviética, servir de orientação teórica. Não obstante uma tal recepção e apropriação ativa do taylorismo na Rússia dessa época é onipresente. Já em agosto 1919, na primeira conferência All-Union da indústria artística, foram enunciados como objetivos da libertação do artista e a "racionalização da maneira de produção" no sentido do taylorismo.[30] E, em 1924, quando Francisca Baumgarten relata sobre a ciência do trabalho na Rússia, ela conta já mais de 60 institutos que se dedicam a essa tarefa e resume a atitude de modo acertado: "Toda vida precisa ser mecanizada. Se Taylor não tivesse nascido, então teria de ser inventado."[31] A técnica é desse modo uma espécie de raíz ideológica, que permite alternar os diferentes campos políticos.[32] Portanto, a importância particular da montagem, que enquanto técnica, por um lado, dispunha precisamente dessa neutralidade reconhecida, para então porém, por outro lado, propor-se uma substituição ideológica por meio da estética. Este é o lugar de intervenção da biomecânica, que procurou reprogramar o corpo por meio da técnica. Otimização dos processos de trabalho é uma coisa,

28 Idem, YO. Ich selbst. Memoiren [Eu mesmo. Memórias], org. por Naum Kleiman e Walentina Korschunowa, Berlim/Oriental 1984, p. 319 aliás 146. Além disso, Vsevolod E. Meyerhold. Schriften [Escritos], 2 vol., Berlim/Oriental 1979 e Meyerhold, Tairov, Vachtangov, Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters [Outubro do teatro. Contribuições para o desenvolvimento do teatro soviético], Leipzig 1967.
29 Lev S. Vigotski, Psychologie der Kunst [Psicologia da arte], Dresden 1976, p. 300.
30 Hubertus Gassner, "Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück" [Da utopia à ciência e da ciência à utopia], in: "Kunst in die Produktion!" Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-1933 ["Arte na produção! Arte soviética durante a fase de coletivização e industrialização 1927-1933"], Berlim 1977, pp. 51-101.
31 Francisca Baumgarten, Arbeitswissenschaft und Psychotechnik in Rußland [Ciência do trabalho e psicotécnica na Rússia], Munique e Berlim 1924, ali p. 16.
32 Isto também pode ser bem observado nas publicações da ciência do trabalho disponíveis. Cf. em especial Prof. J.[osef] Ermanski, Wissenschaftliche Organisation und Taylor -System [Organização científica e sistema Taylor], Berlim 1925 e idem, Theorie und Praxis der Rationalisierung [Teoria e prática da racionalização], Berlim 1928.

e outra a formação de novas automatizações e maneiras de pensar e formas de percepção. Ambas foram conectadas programaticamente: processos psíquicos e físicos não só devem ser somente coordenados através da montagem, mas uniformizados. Tratar da imagem visa ao condicionamento do corpo. O ansiado surgimento do "Novo Homem" como uma nova figuração da Revolução deveu-se exatamente a uma implementação da técnica como nova forma social global de produção. O "Novo Homem" deveria já ter transformado as conquistas da modernização taylorista em um novo hábito, pois tratava-se exatamente disso: a técnica deveria se tornar automatismo em duplo sentido – de um lado, uma automatização em termos de uma nova industrialização, de outro, como mecanismo psicomotor dos homens. Em Gastev, diretor do Intituto de Trabalho de Moscou, consta programaticamente: "Muitos rejeitam que nós queiramos tratar os homens como um parafuso, uma arruela, uma máquina. Mas isso temos de aceitar sem temor, como aceitamos o crescimento das árvores, a expansão da rede ferroviária. Não se trata do fato de que devemos lutar por uma individualização maior, ao contrário, a maior parte de nosso trabalho deve ser automatizado."[33]

A reprogramação técnico-ideológica já era objetivo do teatro proletário e foi detalhado também por Eisenstein juntamente com Arvatov: no programa das oficinas de regência do Proletkult de Moscou foram aceitas as seguintes disciplinas, segundo sugestão de ambos: "Disciplinas teóricas: Organização do trabalho, Racionalização do movimento na vida, Psico-técnica (...); Disciplinas práticas (...): Laboratório experimental de construções cinéticas (individuais e coletivas) (...), Improvisações de construções cinéticas, tarefas produtivas da composição de construções cinéticas".[34] A tarefa do artista é, segundo Arvatov, reorganizar a psique humana e criar novos modelos como standards.[35] Arte é exercício em novos modelos, em um novo hábito, em uma existência nova, agora tecnicamente construída: "O teatro deve se tornar uma fábrica do homem qualificado e de um novo modo de vida."[36]

O fato de que a encenação de *Máscaras de gás* tenha escolhido a fábrica como lugar da apresentação, não foi aleatório. A fábrica-teatro aterrisa pois na fábrica, para então ser dominada por ela. Mesmo após seu fracasso continua sendo uma das opções aguçar ainda mais a teoria da montagem técnica, radicalizando-a e, ao mesmo tempo, acessando a tradição da psicofísica americana e alemã. Assim, em suas reflexões, Eisenstein leva explicitamente em consideração as disposi-

33 Citado em Baumgarten, Arbeitswissenschaft[Ciência do trabalho], p. 16. Sobre Gastev: Kurt Johansson, Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age, Stockholm 1983.
34 Boris Arvatov, "Theater als Produktion" [Teatro como produção] (1922); idem, Kunst und Produktion [Arte e produção], Munique 1972, pp. 85-92, p. 91s.
35 Cf. a esse respeito idem, "Die Kunst im System der proletarischen Kultur" [A arte no sistema da cultura proletária] (1926), in: idem, pp. 11-36.
36 Idem, "Theater und Leben" [Teatro e vida] (1923), in: idem, p. 95s., p. 95.

ções de Tretyakov, que falava de "psico-engenheiros" e "psico-construtores", que deveriam implementar esteticamente uma "organização da psique humana pela emoção".[37] Assim ele afirma programaticamente: "No lugar da estética metafísica e formal com sua concepção de arte como uma atividade, que libera determinadas sensações (uma cesura estética), é necessário que surja uma doutrina, que compreenda arte como meio, exerça uma influência sobre a psique organizada emocionalmente no âmbito dos objetivos da luta de classes." [38] Este também é o objetivo de Eisenstein: efeitos calculados. Portanto, para ele, o espectador é o verdadeiro objeto do filme. Do corpo à psique – esse é o objetivo. A sua articulação tanto téorica quanto prática é o assim chamado "movimento expressivo". Junto com Tretyakov, Eisenstein escreveu seu primeiro artigo publicado, que justamente portava o título "O movimento expressivo".[39] Com isso, ele acolhe um conceito excessivamente pomposo, derivado da psicologia e que fora formulado teoricamente por Wundt,[40] porém mais tarde também seria transladado para o filme por Béla Balázs. Nesse período, é encontrado frequentemente, por exemplo, e apenas para citar as posições mais importantes, em Klages,[41] Plessner[42] Fiedler,[43]

37 Citado segundo: Gassner, "Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück" [Da utopia para a ciência e da ciência à utopia], p. 80.
38 Sergei Tretyakov, "Perspektiven des Futurismus" [Perspectivas do futurismo], in: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde [No marco zero. Posições da vanguarda russa], org. por Boris Groys e Aage Hansen-Löve conjuntamente com Anne von der Heiden, Frankfurt/Main 2005, pp. 267-276, p. 267. Alguns de seus trabalhos estão reunidos em: Sergei Tretyakov, Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportragen, Portraits [O trabalho do escritor. Artigos, reportagens, portraits], Reinbek 1972 e in: idem, Lyrik, Dramatik, Prosa [Lirica, dramática, prosa], Leipzig 1972.
39 O texto foi publicado em uma versão inglesa resumida na revista Millenium (New York 1979, nr. 3).
40 Para citar apenas três etapas importantes também conhecidas por Eisenstein e por ele observadas: Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, 2.ed. Paris 1876, p. XI; disponível online em: http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit25058? (último acesso em 25 de junho de 2014); Charles Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren[A expressão das emoções nos homens e nos animais], Stuttgart 1872; Wilhelm Wundt, Grundzüge der Physiologischen Psychologie [Fundamentos da psicologia fisiológica], Leipzig 1874, cap. 22.
41 Ludwig Klages, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft [Movimento expressivo e capacidade criativa], Leipzig 1923.
42 Helmuth Plessner e F. J. J. Buytendijk, Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs[O significado da expressão mímica. Uma contribuição para a doutrina da consciência do outro eu], in: Plessner, Ausdruck und menschliche Natur [Expressão e natureza humana] (= Gesammelte Schriften VII) [=Obra reunida VII], Frankfurt/Main 2003, pp. 67-130, primeira edição 1925.
43 Konrad Fiedler, "Das Sehen als Ausdrucksbewegung" [O ver como movimento expressivo]in: idem, Schriften zur Kunst. Text nach der Ausgabe München 1913/14. Mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie [Escritos para arte. Texto segundo a edição de Munique 1913/14. Com outros textos de revista e do espólio, um ensaio introdutório e uma bibliografia], org. por Gottfried Boehm, Munique 1991.

mas também em Warburg.[44] Mas qual é agora o interesse especial desse conceito, à primeira vista tecnicamente muito remoto e tornado enfim útil para uma teoria da montagem tecnicamente orientada? Em Wilhelm Wundt, o movimento expressivo forma a articulação, por um lado, entre indivíduo e sociedade e, por outro, formas de expressão voluntárias e involuntárias do corpo humano.[45] Um movimento expressivo é antes de tudo "uma manifestação do afeto, natural, produzido involuntariamente", que será então convencionalizada por meio da repetição deliberada, "pela qual pode nascer de novo um movimento reflexo produzido involuntariamente a partir de uma tal expressão de afeto convencionalizada."[46]

O movimento expressivo é assim mediador entre natureza e cultura, porém também entre o indivíduo e a sociedade. Exatamente esse momento de transição entre dimensões naturais e sociais, voluntárias e involuntárias, inerente ao conceito do movimento expressivo, é o local estratégico de implantação da montagem das imagens tecnicamente estabelecidas. As imagens fílmicas devem se ligar no processamento imagético psíquico-fisiológico, para então reprogramar automatismos, na medida em que reconfiguram a gramática da percepção. Desse modo, o significado da forma de expressão se altera e com ela também a emoção, que provoca sua contemplação. Mais tarde Eisenstein citará fascinado a máxima de Henry James, de que não choramos por estarmos tristes, mas estamos tristes porque choramos.[47] Exatamente disso é que se trata aqui: a forma de expressão é o ponto estratégico, sobre o qual, assim a teoria, as emoções podem ser chamadas, retomadas ou modificadas. Mesmo quando as formas de expressão so-

44 Sobre Warburg conferir Thomas Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien[Como a história da arte se tornou em uma ciência imagética. As grafias de Aby Warburg], Berlim 2011, especialmente pp. 118-125. Sobre a história do movimento conferir Petra Löffler, Affektbilder. Eine Geschichte der Mimik [Fotos afetivas. Uma história da mímica], Bielefeld 2004; Silvia Horváth, "Die Sprache der Ausdrucksbewegung bei Béla Balázs. Das ausdrucksstarke Gesicht und die Physiognomie der Dinge" [A linguagem do movimento expressivo em Béla Balázs. O rosto expressivo e a fisionomia das coisas], disponível online em: http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/SHorvath1.pdf (último acesso em 26.6.2014).

45 Em Wundt consta a definição: "Na medida em que a expressão das emoções se reflete continuamente nos movimentos externos, os últimos tornam-se um instrumento, por meio dos quais entes afins podem comunicar seus estados interiores. Todos movimentos, que ajudam articular um tal trânsito da consciência, denominamos movimento expressivo. Estes, contudo, não formam por acaso uma forma de movimento de origem particular, mas são sempre, ao mesmo tempo, movimentos reflexos ou voluntários. Portanto é única e somente o caráter sintomático, que os distingue. No momento em que um movimento é um indício de estado interior, o qual pode ser compreendido por um ser de espécie semelhante e possivelmente respondido, será assim movimento expressivo. Na medida em que através dela a consciência do indivíduo participa do processo de desenvolvimento de uma totalidade, forma a passagem da psicologia individual para a psicologia da sociedade."

46 Hensel, Kunstgeschichte [História da arte], p. 122.

47 Eisenstein, "Wie ich Regisseur wurde" [Como me tornei diretor] (1945), in: idem, Schriften 1 [Escritos 1], pp. 185-195, p. 188.

brevivem inalteradas, elas podem ser instituídas de modo dirigido, para evocar determinadas emoções no observador. Elas dispõem de uma gramática formal e com ela também semântica e, por isso, não serão apenas "lidas" e "decodificadas" nas imagens fílmicas, mas também assistidas por meio do afeto.

Eisenstein estuda a obra de Duchenne de Boulogne e Charles Darwin *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren* [A expressão da emoção nos homens e nos animais] para captar com precisão a semântica e a gramática corporal das formas de expressão.

Duchenne considera que entre a alma invisível e sua expressão visível nas "formas de expressão" – todavia não descritas assim por ele – existe uma ligação fisiológica: os músculos e os nervos. Estes podem ser inervados individualmente com um cabo diferente, ou seja, trazidos para a contração controlada: um cabo elétrico. Duchenne de Boulogne utiliza a eletricidade para deixar os músculos falarem a "língua das paixões e das emoções".[48] Deste modo está nomeada a idéia central de sua investigação: a face é um suporte de símbolos, no qual o jogo das rugas, linhas e sulcos é decifrado como sinal legível. A fotografia serve para prender "les lignes expressives de la face", a fim de definir, segundo a bela formulação de Duchenne, "a ortografia da fisionomia em movimento".[49] Portanto, não se trata senão de uma gramática e de uma ortografia da linguagem facial. No livro de Duchenne encontram-se 72 fotografias, que perseguem um sistema preciso, que o autor procura fundamentar na primeira parte. Os *close-ups* do rosto humano, que Eisenstein insere de modo deliberado em seus filmes, constituem precisamente o equivalente dessas imagens. As cadeias de estímulo-resposta que são reconstruídas em Duchenne através de estímulos elétricos direcionados não são de modo algum conexões contingentes, mas circunstâncias naturais, atemporais. A linguagem facial não é exatamente como a língua humana falada, que se caracteriza pela arbitrariedade e o princípio da produção de diferentes sentidos, mas, por um lado, por uma conexão natural entre o significado da alma e o significante do jogo de músculos da face e, por outro, por uma concatenação igualmente natural de músculos individuais. Em outras palavras: para Duchenne de Boulogne trata-se de uma linguagem natural, que pode ser novamente alimentada na cultura e dar sua orientação. Eisenstein segue Duchenne na suposição de que a forma de expressão está estruturada como uma linguagem, mas, na esteira de Wundt, parte do pressuposto de que ela não é inteiramente natural quer dizer involuntária, porém também pode ser formada socialmente, de modo que pode ser alterada com outras palavras. Decisiva é todavia sua legibilidade.

O artigo "Montage der Filmattraktionen" [Montagem das atrações fílmicas] do ano 1924 decifra esse programa: Eisenstein fala aqui totalmente no sentido dos

48 Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, 2. edição, Paris 1876, p. XII.
49 Idem.

automatismos, decorrentes automático-maquinalmente da tarefa de um "esclarecimento das interações mecânicas, que constantemente se processam em nós, mas que em seguida podem escapar quando se trata de realizar conscientemente tal processo diante do observador ou da câmera."[50] Ele menciona – e isso é bastante raro em seus textos – também Gastev, que programaticamente coloca em curto-circuito homem e máquina no sentido taylorista. E na teoria de Eisenstein transformam-se agora movimentos expressivos em movimentos operários, que podem ser reorganizados. Eisenstein associa contudo a abordagem focada exclusivamente na economia de tempo de Taylor e Gilbreth – que (independente da orientação básica capitalista que o enquadra) se apresenta sem qualquer dimensão de conteúdo, intelectual ou ideológica – com uma mudança ideológica.[51] Em Gilbreth e Taylor trata-se particularmente da substituição de um hábito ultrapassado por um novo melhorado, que se destina apenas a aumentar a eficiência; em Eisenstein deve ser alcançada além disso uma recodificação substancial do significado dos elementos. "Deste modo", diz ele, "se realiza a montagem (a junção) de movimentos puramente orgânicos, quero dizer, de elementos do movimento operário em si. A postura do movimento assim montada, com a ajuda do efeito por ela induzido, envolve os observadores em uma adaptação ideológica correspondente e, no máximo, no processo de imitação; de mais a mais, os elementos de movimento fornecem ao todo o efeito visual de uma emoção por assim dizer vivida neste momento".[52]

O filme é um transformador e ao mesmo tempo uma máquina de repetição: graças à técnica fotográfica a ele subjacente, ele transforma o material de imagem real, na medida em que o remonta, para então treinar com ele novos automatismos, através dos quais o mundo será visto, vivido, experienciado e sentido de forma diferente. Como toda forma de produção mecânica, esse novo encadeamento se dá de modo calculado, em série e então automaticamente. Portanto, não se trata de "criação intuitiva, mas [de uma] disposição racionalista, construtivista de elementos operantes; o efeito deve ser calculado e também analisado desde o início, e isto é o mais importante."[53] A técnica em si livre de sentido – e o filme é antes de tudo um meio técnico – deve contribuir para isso. Torna-se fábrica, que cunha, distribui e impõe as novas formas. É uma correção do exterior, que permanece inteiramente na lógica do "novo homem", como um produto

50 Eisenstein, "Montage der Filmattraktionen (1924)" [Montagem das atrações fílmicas], in: idem, Jenseits der Einstellung [Para além da atitude], pp. 15-40, p. 33.
51 Cf. a esse respeito Frank Bunker Gilbreth e Lillian Moller Gilbreth, Die Magie des Bewegungsstudiums. Photographie und Film im Dienst der Psychotechnik und der wissenschaftlichen Betriebsführung [A magia do estudo de movimento. Fotografia e filme a serviço da psicotécnica e da direção científica], org. por Bernd Stiegler, Munique 2012.
52 Eisenstein, "Montage der Filmattraktionen (1924)" [Montagem das atrações fílmicas], p. 38.
53 "Sergej Eisenstein über Sergej Eisenstein, den 'Potemkin'-Regisseur" [Sergei Eisenstein sobre Sergei Eisenstein, o diretor do ‚Potemkin'"], in: Berliner Tageblatt [Diário de Berlim], 7.6.1926, aqui citado em: idem, Schriften 2 [Escritos 2], pp. 121-125, p. 123.

de tecnologia. O comportamento do ser humano pode, assim o pressuposto, ser construído como uma ponte ou então um filme. Isto é feito através das chamadas atrações, que tentam atrair, ritmizar e direcionar a atenção dos espectadores para novos caminhos.

Em 1930, Eisenstein explicou de modo mais preciso essa teoria, usando o exemplo de *O Encouraçado Potemkin*: "O que é, então, este método? Só é possível alcançá-lo por meio de grupos de associação, ou seja, na medida em que se exibe as ações do ator em cortes e, em torno destes, se agrupa o material associativo. (...) É claro que cada detalhe por si só não significa nada. Mas provoca no espectador uma cadeia de associações, uma cadeia de imagens que lhe vêm à cabeça enquanto está assistindo. Na medida em que se combina entre si todas essas associações, organizando-as na ordem correta, pode-se acionar no espectador a mesma sensação puramente fisiológica como no espetáculo de palco. Sim, ainda mais: O tempo de duração destes cortes, a rapidez e sua seqüência transmitem ao espectador, com a ajuda desse processo puramente fisiológico, o ritmo e a velocidade das associações. E é isso exatamente o que desperta no público uma verdadeira emoção."[54]

Este é um pensamento quase estruturalista: um elemento adquire significado somente pela sua diferença em relação aos outros elementos. Se, assim, for remontado, portanto em um novo contexto, em uma nova sequência, série ou encadeamento, esse se desloca de tal maneira que um único e mesmo movimento expressivo assume outros significados e, com eles, também pode provocar outras emoções.[55] Imagens são tanto produtores calculados como produtores previsíveis de emoções, uma vez que o filme, em relação às formas de expressão, enquanto agente de estímulo acessa diretamente o corpo e o inerva sobre imagens. Sobre imagens que invocam, desencadeiam e ensaiam emoções, o corpo deve voltar a ser montado.

Os ensaios de Eisenstein "Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms" [O método de produção de um filme de operários], de 1925, e "Montagem das atrações", de 1923, são disposições mais programáticas dessa teoria técnico-pragmática de imagens. Eisenstein fala agora do "estudo dos agentes de estímulo e sua montagem", do "complexo de vibrações correlacionadas em forma de cadeia",[56] da "criação e seleção de tais agentes" e, finalmente, da atração como "meio de produção de reflexos não condicionados" e como "disparadores de reflexos úteis

54 "Antworten zum 'Panzerkreuzer Potemkin' aus der Hollywooder Diskussion von 1930" [Respostas a O encouraçado Potemkin da discussão hollywoodiana de 1930], in: idem, pp. 187-192, p. 192.

55 Em seu "Lehrprogramm für Theorie und Praxis der Regie" [Programa de ensino para a teoria e prática da regência] (in: Filmkritik, Ano 18, 12. Caderno, 1974, pp. 537-558) a forma expressiva é explicitamente o assunto. Deste modo, ele também aceita explicitamente a história.

56 Eisenstein., "Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms" (1925) [O método de encenação de um filme de operários], in: idem, Schriften 1 [Escritos 1], pp. 227-229, p. 228.

baseados em classes".[57] A mente é assim como uma máquina, cujo funcionamento deve ser reprogramado. O filme é esse novo programa, que deve realizar "a formação do espectador em uma direção desejada."[58] Nesse pode-se reconstruir os "princípios de construção de uma *construção eficaz*" subsequente.

3. O REFLEXO DE ASSOCIAÇÃO: REFLEXOLOGIA

> "Um capítulo sobre reflexos. Tudo isso pode ser mostrado em uma única mulher idosa e uma cadeia de reflexos. Motrizes. Eróticos. Puramente mecânicos. Uma cadeia complexa de reflexos condicionados".[59]

Em diversos trechos de seus escritos, Eisenstein fala sobre a opção de incluir a reflexologia de Bekhterev ou a teoria do reflexo de Pavlov na sua teoria do cinema. Mesmo a conversa da "produção de reflexos não condicionados" remete para o instrumentário conceitual amplamente divulgado naquela época. Ambas teorias, que apresentam diferenças significativas, foram, de certa forma, a alternativa russa à psicanálise. Diferentemente desta, elas foram reconhecidas na Rússia, alavancadas e também amplamente acolhidas por intelectuais e artistas.[60] Dentre os ouvintes das palestras de Bechterev encontrava-se Dziga Vertov, que, de modo muito mais intensivo que Eisenstein, aplicou as teorias reflexológicas no filme.[61]Enquanto Bechterev foi envenenado em 1927, depois que Stalin lançou sobre ele o anátema de uma paranóia adquirida, a teoria de Pavlov tornou-se uma das teorias centrais de referência do regime.[62] Em sua obra *Mecânica do cérebro*, Pudovkin dedicou aos seus laboratórios seu primeiro filme. [63]

Reflexologia e filme são, na União Soviética dos anos 1920, obviamente afinidades eletivas. Semelhante à teoria do movimento expressivo, a reflexologia oferece a possibilidade de uma culturalização da natureza, de uma mecanização do corpo e uma reprogramação de seus automatismos. Isso perfaz a importância em especial da teoria de Pavlov na União Soviética. "Seus novos reflexos condiciona-

57 Idem, p. 229.
58 Eisenstein, "Montage der Attraktionen" (1923) [Montagem de atrações], in: idem, pp. 216-221, p. 216.
59 Eisenstein, "Notate zur Verfilmung des Marxschen Kapital" [Notas para a filmagem de O Capital de Marx], in: idem, Schriften 3 [Escritos 3], pp. 289-310, p. 305.
60 Esta relação é mostrada em detalhes em: Alexander Etkind, Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland [Eros do impossível. A história da psicoanálise na Rússia], Leipzig 1996.
61 A esse respeito ver particularmente Ute Holl, Kino, Trance & Kybernetik[Cinema, Transe & Cibernética], Berlim 2002, em especial pp. 245-323; para Eisenstein, cf. pp. 314-318.
62 Vgl. Torsten Rüting, Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland [Pavlov e o novo homem. Discursos sobre disciplinamento na Rússia], Munique 2002.
63 A esse respeito, detalhadamente, Margarethe Vöhringer, Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion [Vanguarda e psicotécnica. Ciência, arte e técnica das experiências de percepção na antiga União Soviética], Göttingen 2007, pp. 107-172.

dos deveriam ser o mais alto mecanismo que pode livrar o organismo individual ao longo de sua vida dos seus velhos padrões de ação fixa [Erbkoordinationen], que dominam os reflexos mais baixos de sua carne."[64] E fazer isso com a ajuda das imagens foi visto pelo filme como sua tarefa. Sobre a correia de transmissão das imagens era válido remodelar a percepção e com ela a visão de mundo.

Às vezes fica-se um pouco com a impressão de que Eisenstein cita a reflexologia, para não ter de dizer Freud. Ele anota: "Não realçar Freud, mas como caso especial ('setor erot.') da reflexologia em geral. Annoter son nom en passant. Em vez disso, citar a jafetologia. Porque quase ninguém se lembra de modo coerente das teses da dialética, da reflexologia e do percentual de Freud, que é aceitável materialisticamente."[65] Jukov constatou em 1931, não sem razão, que "a ala revolucionária dos cinematografistas elimina a psicologia do arsenal de seus métodos, substituindo-a pela fisiologia e reflexologia."[66] Todavia, mesmo para além dessa estratégia, de um lado, da moda, mas por outro, politicamente necessária, encontram-se também em Eisenstein inúmeros empréstimos da reflexologia, mesmo que – ao contrário, por exemplo, de Vigotski – nem os escritos de Bekhterev nem mesmo os de Pavlov são explicitamente citados.[67] Parece que Eisenstein apenas se arranjava bem com a idéia central, de que a tarefa da arte bem como da sociedade em geral seria a de criar novos reflexos condicionados, transformar natureza em cultura. Outras diferenciações notoriamente não lhe interessavam. Nesse sentido, no ensaio *Montagem das atrações fílmicas*, consta programaticamente: "O método da agitação, com a ajuda de uma exibição, consiste em criar uma nova cadeia de reflexos condicionados, via associação de fenômenos selecionados com os reflexos condicionados induzidos (através de técnicas apropriadas)".[68] De acordo com isso, a teoria da montagem como "método de ensino de reflexos com a ajuda de uma exibição eficaz"[69] deve ser desenvolvida e projetada. A tarefa educativa do filme é, portanto, a programação de novos reflexos condicionados.

Sempre de novo Eisenstein anota, que seu caminho teria de conduzi-lo para o Instituto Pavlov, a fim de fundamentar sua teoria cientificamente – só que ele não vai até lá e acolhe os escritos de Pavlov, presume-se, só sumariamente. Assim, por exemplo, consta em seu diário: "No meu sistema do dinamismo não-racionalizado, ou seja, do movimento de avanço, sem 'proteção provinciana' das estações teóricas intermediárias, preocupa-me muito a questão de saber, para onde seguir

64 Rüting, Pavlov, p. 147.
65 Espólio de Eisenstein, Arquivo Estadual da Rússia para Literatura e Arte, 1923-2-1114, 62ss., citado em: Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 66.
66 Proletarskoe kino, nr. 1, 1931, p. 28, citado em: idem, p. 67.
67 Na Psychologie der Kunst [Psicologia da arte] de Vigotski, ambos são amplamente discutidos.
68 Eisenstein, "Montage der Filmattraktionen (1924)"[Montagem de atrações fílmicas], in: idem, Jenseits der Einstellung [Para além da atitude], pp. 15-40, p. 22. ali (p. 27) também é citado Bekhterev.
69 Idem, p. 28.

depois da A[tração] I[ntelectual] 28? Agora está claro – para a ciência exata. No Instituto Pavlov. Ou, pelo menos, ao laboratório da investigação de métodos reflexológicos exatos na arte."[70] Em relação ao primeiro, não se realizou, quanto ao segundo, sim. Em outra parte ele comenta: "Se naquela época eu soubesse mais sobre Pavlov, creio que teria chamado a "teoria da montagem das atrações" de "teoria de agentes de estímulo artísticos."[71] E como abreviatura teórica esteriotipada também aparece Pavlov: "Movimento dialético. Luta inibição [de reflexo]. Freud, Pavlov, Bekhterev. Minha fórmula criativa."[72]

Como se pode descrever com mais detalhes a atratividade da reflexologia de Bekhterev e a teoria do reflexo de Pavlov para a teoria do filme e a teoria da imagem? Em primeiro lugar, em ambas áreas trata-se da superfície do visível e não apenas de uma profundidade assumida. Trata-se do que é verificável objetiva e cientificamente, e não de emoções subjetivas invisíveis, idéias, ou noções. Para os escritos de Bekhterev, essa objetividade enfática é programa. "Livre de esforços e tentativas de penetrar no mundo subjetivo dos sonhos e fantasias", consta em *Objektiven Psychologie oder Psychoreflexologie* [Psicologia objetiva ou psicoreflexologia], "a psicoreflexologia nos dá a prosa em vez de poesia, porque considera as funções neuropsicológicas do seu lado externo e as reconduz em reflexos de associação de caráter diferente."[73] Desse modo nomeia-se, ao mesmo tempo, um conceito central da teoria de Bekhterev: o reflexo de associação. Reflexos de associação são aqueles fenômenos psicológico-fisiológicos que "preenchem a lacuna entre os fenômenos objetivamente observáveis e do mundo subjetivo (...)"[74] e, ao mesmo tempo, estabelecem uma relação de uma impressão presente, atual com uma anterior.[75] Toda a vida mental não é nada mais do que um complexo de rastros, que determina o comportamento.

Bekhterev não tem interesse algum na vida psíquica interior do indivíduo, mas crê muito mais que os processos psicológicos se articulam totalmente em fenômenos objetivos e como tal se tornam passíveis de análise.[76] Conceitos centrais da tradição ocidental, como "sujeito", "sensibilidade", "desejo", [77] "intelecto", mas

70 Eisenstein, RGALI 1923-2-1109, 5s., citado em Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 60.
71 Eisenstein, "Wie ich Regisseur wurde" [Como me tornei diretor], p. 194.
72 Espólio de Eisenstein, Arquivo Estadual da Rússia para Literatura e Arte, 1923-2-1109, 5s., citado em Anna Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 60.
73 Vladimir Bekhterev, Objektive Psychologie oder Psychoreflexologie. Die Lehre von den Assoziationsreflexen [Psicologia objetiva ou psicoreflexologia. O ensino dos reflexos de associação], Leipzig e Berlim 1913, p. IV.
74 Idem. Cf. também do mesmo autor, Die kollektive Reflexologie [A reflexologia coletiva], Halle/Saale 1928.
75 Cf. idem, Objektive Psychologie [Psicologia objetiva], p. 136.
76 Cf. idem, p. 21: "A psicoreflexologia renunciou também a todos os termos metafísicos, emprestados da psicologia subjetiva, como vontade, intelecto, desejo, instinto, sentimento, memória."
77 A distinção entre voluntário e involuntário, consciente e inconsciente não tem sentido. A distinção se dá muito mais entre imitações diretas e indiretas.Cf. idem, p. 217.

também "memória" são obsoletos ou são reinterpretados como reflexos de associação complexos. O homem, enquanto animal de vivência [Erfahrungstier] não é senão um complexo de associação. A reflexologia psíquica como um novo método, nesse sentido, é o estudo das "relações entre as influências externas e os fenômenos externos da neuro-psique".[78] Todos os processos – individuais, coletivos e aqueles das reações ao meio ambiente – são na teoria de Bekhterev processos energéticos, e todos os processos mentais estão conectados entre si pela corrente nervosa. "Os dispositivos de gravação periféricos são, de acordo com a minha teoria, uma espécie de transformadores de energias externas", [79] que transformam a energia externa em energia mental. O olho e o ouvido são transformadores, subestações elétricas, que realizam esta transformação de energia externa em energia interna. Bekhterev indicou também fenômenos como a sugestão da massa como processos energéticos de reflexos de associação[80] e não hesita em transferir sua teoria para os fenômenos sociais que são analisados, principalmente, por meio da estatística. No lugar dos reflexos individuais surgem agora os reflexos coletivos ou sociais. Um ponto de referência importante para a sua teoria é Gabriel de Tarde e sua teoria da imitação, que há algum tempo foi redescoberta na sociologia e teoria cultural.[81]

Também a teoria da sugestão social de Bekhterev tem sua contrapartida na teoria do filme. Eisenstein defendeu a tese de que o "filme devido às regularidades rítmicas, acústicas e visuais nele eficazes, encanta o espectador que, assim, é movido para um estado regressivo, que equivale à sugestionabilidade no estado de hipnose."[82] Nas anotações de Eisenstein para o "problema fundamental da arte", há uma longa citação do historiador de teatro René Fülöp-Miller: [83] "Eu considero o filme um nivelamento da vida espiritual através do ritmo visual, pois pelo fenômeno fisiológico da separação da imagem (tantas imagens por segundo, que juntas formam a imagem viva) é exercida uma espécie de sugestão, que se pode observar em todas as exibições de filme. Como é difícil desviar o olhar da tela! Esta sugestão em razão do ritmo visual seria o material de origem, tais como o ritmo e afinação na música. Então eu suspeito que relações rítmicas semelhantes, mas mais elevadas, como na ordem cronológica da imagem individual, perpassam o filme em toda parte, quer dizer, também nas relações mímicas, dramatúrgicas, cênicas, etc. Penso, por exemplo, que a simbolística, da qual o filme está completamente im-

78 Cf. idem, p. 8.
79 Cf. idem, p. 43.
80 Cf. a esse respeito idem, Die kollektive Reflexologie [A reflexologia coletiva], e idem: Suggestion und ihre soziale Bedeutung [Sugestão e seu significado social], Leipzig 1899 assim como Die Bedeutung der Suggestion im sozialen Leben[O significado da sugestão na vida social], Wiesbaden 1905.
81 Cf. Gabriel de Tarde, Die Gesetze der Nachahmung [As leis da imitação], Frankfurt/M. 2002 assim como Bechterew, Objektive Psychologie[Psicologia objetiva], p. 216.
82 Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 241.
83 Arquivo Estadual da Rússia para Literatura e Arte - 1923-2-234, citado em: idem, p. 240.

pregnado (no filme americano: beijos, telefone, pernas; no russo: cruzes, bandeiras, metralhadoras), ocorre e se repete exatamente em determinados lugares.

Desta forma, a meu ver, se formaria a sugestão, com a qual se alcançaria realmente muito, fundamento de uma dramaturgia psicológica do filme (...) Otimista incorrigível, eu tenho a esperança de que até o velho Homero, através do eterno retorno de seu ritmo hexamétrico, tenha criado uma sugestão semelhante em seus ouvintes."[84]

Como se deve então imaginar agora uma evolução concreta de um reflexo de associação? No início há uma certa impressão externa. Esta desencadeia um processo, que se reporta a certos rastros reflexos já salvos anteriormente e que na terminologia tradicional seriam definidos como experiência.[85] De acordo com a teoria Bekhterev, aquele que desapareceu não está, de fato, completamente desaparecido, mas deixou um rastro que pode ser revivido. "Toda impressão, independentemente da forma como é causada, deixa nos centros nervosos um certo rastro, que em determinadas circunstâncias pode ser revivido e, em seguida, surge como reflexo de associação ou reflexo psicológico."[86] A concatenação de ambos conduz finalmente à formação da reação externa.[87] Todas as formas dos sistemas de simbolização – iniciando-se com sensações e idéias até a linguagem e imagens – constituem nessa teoria um tipo de interfaces, que não só estabelecem as relações entre o organismo e os estímulos externos, mas lhes dá uma forma sólida, para serem então armazenados como rastros, que doravante, sob a forma de complexos de associação, organizam e controlam o comportamento. Com sua hipótese especulativa da hereditariedade de reflexos condicionados, Pavlov supera a teoria dos reflexos de associação de Bekhterev.

Pavlov pressupunha que os reflexos condicionados, que ao contrário dos não-condicionados não são herdados, mas consequência de um condicionamento ativo, podem, por sua vez, ser herdados. Com esse "psico-lamarckismo" estaria garantido que o comportamento do indivíduo pode não só ser controlado, quer dizer, ser decididamente programado, mas que os comportamentos recém-formados também podem ser transmitidos às gerações futuras: processos de apren-

84 René Fülöp-Miller, Die Phantasiemaschine. Der Film. Eine Saga der Gewinnsucht[A máquina da fantasia. O filme. Uma saga da cobiça], Berlim dentre outros 1931, p. 134s. Um exemplar da obra encontra-se na biblioteca de Eisenstein. Uma das ironias da história é que num dos primeiros trabalhos fílmicos práticos de Eisenstein, a remontagem de Dr. Mabuse, o Jogador, de Fritz Lang, a hipnose desempenha um papel importante. A esse respeito, em detalhes: Jekaterina Chochlowa, "Die erste Filmarbeit Sergej Eisensteins. Die Ummontage des 'Dr. Mabuse, der Spieler' von Fritz Lang [O primeiro trabalho fílmico de Sergei Eisenstein. A remontagem de Dr. Mabuse, o Jogador, de Fritz Lang], in: Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe [Eisenstein e Alemanha. Textos, documentos, cartas], Berlim 1998, pp. 115-122.
85 Cf. Bechterev, Objektive Psychologie [Psicologia objetiva], p. 217: "As vivências na verdade não são senão rastros armazenados."
86 Cf. idem, p. 105.
87 Cf. idem, p. 32.

dizagem individuais com resultado coletivo. A teoria da reflexologia empreende, como Torsten Rüting formula, "Experimentos para a criação do novo homem no laboratório da revolução".[88] Esta programação pretendida de um "novo homem" definia a atração dessas teorias para as teorias do filme e da imagem.

Como especificar essa opção em seu suplemento da já detalhadamente delineada teoria biomecânica e psicofísica do filme? Reflexos de associação e movimentos expressivos parecem ser absolutamente complementares. Uma resposta possível encontra-se no ensaio publicado em 1925 "Sobre a questão de um acesso materialista para a forma", no qual Eisenstein polemicamente se distancia de Vertov. Além do fato de Vertov e Pudovkin defenderem a implementação da reflexologia e Eisenstein, portanto, presumivelmente já por por razões estratégicas desejava escolher um outro quadro de referência teórico, as diferenças de conteúdo também são significativas. Para Vertov, o filme era antes de tudo uma possibilidade, não só de substituir o olho humano por um agora denominado Cine-Olho técnico, mas, através deste, olhar objetivamente para o mundo dos fenômenos, e assim, ao mesmo tempo, alienar e reavaliar de modo radical. Ute Holl chama a isso de uma "tentativa de deixar emergir a consciência sobre o lado externo de um aparelho para si mesmo como estranho e diferente, de modo a poder julgar a si mesmo como diverso."[89] O cine-olho do filme arranca o espectador para fora de sua percepção habitual, para em seguida lançá-lo no mundo objetivado cinematograficamente, no qual seu olhar vagueia antes de tudo de modo inseguro. Esta é a estratégia de Vertov: o confronto das formas de percepção e visão tradicionais com um novo mundo técnico e tecnicamente esboçado, no qual essas formas são então vivenciadas como historicamente sobrevividas. Eisenstein criticou essa abordagem como colcha de retalhos pontilhista, que não depende da "atuação" do espectador. De modo diverso da montagem de seus filmes, dialeticamente concebida e tecnicamente planejada, os filmes de Vertov eram "impressionismo primitivo".[90] Em outras palavras, do ponto de vista de Eisenstein, Vertov sujeita o espectador a um caos desordenado de fenômenos, que no filme são além disso simplesmente afirmados e não mudados. Vertov é, portanto, um conservador da revolução, porque mostra a realidade como mudada, mas não como uma realidade a ser mudada e isso mais tarde, sem sentido para a forma, a dialética e a estrutura. Ele sequer busca uma remontagem da realidade e nem mesmo uma "organização do espectador com a ajuda do material organizado", [91] mas "estenografa" o evento, que se distingue por uma "compulsão cósmica". [92]

88 Cf. idem, p. 169. Ver igualmente Jörg Bochow, Vom Gottmenschentum zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre [Da humanidade divina ao novo homem. Sujeito e religiosidade no filme russo dos anos 20], Trier 1997.
89 Holl, Kino [Cinema], p. 290.
90 Eisenstein, "Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form" [Para a questão de um acesso materialístico à forma], p. 235.
91 Idem, p. 237.
92 Idem, p. 236.

Para Vertov – e nesse sentido Eisenstein está certo – a reflexologia é antes de tudo um processo de observação, uma "verdade conquistada pelos meios do cinema", [93] mas que contém em grande parte um acesso ideológico ou dialético. Eisenstein ao contrário, ele tem muito apreço por isso. Suas peças fílmicas montadas na veracidade devem "se lançar sobre o público" para "ajustá-lo com associações apropriadas às idéias essenciais e mais recentes."[94] No lugar do "Cine-Olho de Vertov surge o seu "Cine-Punho" [Filmfaust]. O filme torna-se uma zona de batalha ideológica.

4. Pensamento de imagem

> "A montagem é imagem do pensamento [da maneira de pensar] et plus à-rebours dans l'histoire de la pensée plus effectif = car plus moteur!"[95] [e mais mais às avessas na história do pensamento mais efetivo = pois mais motor]

Com isso está nomeado o lugar de utilização, que depois Eisenstein continua a perseguir em sua teoria do pensamento da imagem. Relevante é aqui o ensaio "Perspectivas" de 1929. Ali consta programaticamente: "Nós não somos simplesmente capazes de empreender uma reorientação no interior da percepção do ato-'cognitivo' [Erkenntnis-Aktes] como um ato de resultantes diretamente válidas. Embora tenha sido suficientemente justificado pela reflexologia que o processo de cognição representa o aumento do número de agentes condicionais, os quais tendem, por parte do respectivo sujeito, à reação de reflexo ativa, o que não significa outra coisa que, mesmo na mecânica do processo, esse é um fenômeno ativo eficaz e não um fenômeno passivo."[96]

Agora trata-se para Eisenstein de derrubar a "muralha da China" entre imagens e pensamento, e com ela também aquela entre pensamento de imagem e ação de imagem.[97] As imagens são novamente vistas como uma linguagem separada, às quais não só corresponde um poder cognitivo próprio, mas que, além disso, representam também uma espécie de efervescência social. Enquanto Eisenstein procurou por meio da biomecânica e da psicofísica trabalhar a gramática e a sintaxe das formas expressivas e buscou ajuda na reflexologia para condicionar, graças às imagens e sua montagem, as formas comportamentais, perceptivas e cognitivas, o foco situa-se agora no intelecto, no conhecimento. E estes são de-

93 Holl, Kino [Cinema], p. 283.
94 Eisenstein, "Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form" [Para a questão de um acesso materialístico à forma], p. 237.
95 Eisenstein, Zu Lévy-Bruhl 1928 [Para Lévy-Bruhl 1928], p. 180, cit. segundo Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 85.
96 Eisenstein, "Perspektiven (1929)" [Perspectivas (1929)], in: idem, Jenseits der Einstellung [Para além da atitude], pp. 75-87, p. 80.
97 Cf. idem, p. 81: "Para o romper da época de nossa arte também é iminente a explosão da Muralha da China entre a primeira antítese de uma "linguagem da lógica" e aquela de uma "linguagem das imagens".

terminados de modo significativo pela dialética, mais precisamente pelo conflito. Isso ainda era subordinado nas duas opções anteriores, para as quais a concatenação, os reflexos e os automatismos eram centrais. Após a sintaxe e a gramática segue agora a semântica. Quando Eisenstein fala novamente em "engendrar um novo reflexo social", [98] este se dá em relação a imagens como meio do conhecimento. Como é sabido Eisenstein se refere a essa opção como "filme intelectual". Para ele trata-se de conciliar fisicalidade e conhecimento, de acoplar a cadeia das formas de expressão e reflexos com um processo intelectual. "Somente o filme intelectual", afirma explicitamente, "será capaz de colocar um fim à disputa entre a 'linguagem da lógica' e a 'linguagem das imagens' com base em uma linguagem da dialética fílmica, o filme intelectual em uma forma sem precedentes e uma funcionalidade social dissimulada; um filme de poder cognitivo extremo e, ao mesmo tempo, de sensualidade máxima, que se apropriou de todo o arsenal de efeitos obtidos através de agentes de estímulos visuais, auditivos e biomotoras."[99]

Eisenstein permanece fiel à sua estratégia de usar conscientemente o filme como uma máquina de repetição e como transformadores. Mas a zona de combate se desloca: enquanto até aqui se tratava de cadeias de estímulo-resposta, formas de expressão físicas e reflexos condicionados, ele agora visa o filme como uma forma autêntica de pensamento, que só deve representar o processo de pensamento humano para poder orientá-lo de modo controlado e, em seguida, redirecioná-lo. Isso depende agora simultaneamente, como expõe a "dramaturgia da forma do filme", da direção dos sentimentos *e* da promoção do processo de pensamento.[100]

Quais são agora os seus porta-vozes teóricos? Por um lado, a psicologia da Gestalt e a chamada escola histórico-cultural da psicologia. Eisenstein entra intensivamente em contato com publicações relevantes, se corresponde com Kurt Lewin e mostra-se fascinado por seus experimentos cinematográficos.[101] Ele possuía um exemplar da obra *Die Entwicklung der experimentellen Willenspsychologie und die Psychotherapie* [O desenvolvimento da psicologia experimental da volição e a psicoterapia] de Lewin, que, por meio de análises fílmicas, procura comprovar uma "formação construtiva de conceitos" pelas "leis dinâmicas". Na mesma época, Eisenstein estuda e anota o manuscrito do livro de Vigotski só publicado postumamente *Psychologie der Kunst* [Psicologia da arte], e mantém contato próximo com Alexander Luria, cujo livro *The Nature of Human Conflicts* [A natureza dos conflitos humanos], foi publicado em 1932 em inglês.[102] Por outro

98 Idem, p. 84.
99 Idem, p. 85.
100 Eisenstein, "Dramaturgie der Filmform (1929) [Dramaturgia da forma do filme], in: ders., Jenseits der Einstellung [Para além da atitude], pp. 88-111, p. 110.
101 Cf. a esse respeito Oksana Bulgakowa, "Sergej Eisenstein und die deutschen Psychologen" [Sergei Eisenstein e os psicólogos alemães], in: idem (org.), Herausforderung Eisenstein [Desafio Eisenstein], pp. 80-91. Em 1929, a convite de Kurt Lewin, Eisenstein visitou o Instituto Psicológico de Berlim (Bohn, Film und Macht [Filme e poder], p. 165).
102 Alexander Luria, The Nature of Human Conflicts, New York 1976, 1. ed. 1932.

lado, também entrou em contato particularmente com Sigmund Freud e outras teorias psicanalíticas, Ernst Kretschmer e Lévy-Bruhl. Esta é uma miscelânea teórica muito heterogênea em que, à primeira vista, não está claro qual poderia ser o fio condutor da recepção. Decisiva parece-me ser a teoria de Eisenstein de que as imagens representam uma forma própria de pensar, que de outro modo baseiam o pensamento lógico em camadas arcaicas, ultrapassadas, isto é, míticas e pré-lógicas da existência humana. As imagens são uma forma de sedimentação histórica da história humana, uma figura que sobreviveu às formas mais antigas que, no entanto, na vida cotidiana, intervêm na percepção e no pensamento. É tarefa da arte vincular essas dialeticamente com o pensamento progressista e assim produzir uma nova síntese. O pensamento da imagem por meio da montagem é, de acordo com isso, uma associação calculada, quer dizer, um confronto de tendências regressivas e progressivas, que, caso colidam, não só evocam um momento de êxtase, mas ao mesmo tempo também a passagem da quantidade para a qualidade, das imagens para o conhecimento.

Assim, se poderia chegar à pretendida "projeção no cérebro do sistema dialético das coisas".[103] A "conversão complicada do sentimento",[104] sobre a qual Vigotski fala como o poder catártico da arte, é uma coisa, a transformação de imagens em conceitos, outra. Pois este é exatamente o ponto.

"O poder da montagem repousa no fato de que as emoções e a mente do espectador participam do processo criativo. Elas permitem ao público percorrer o mesmo caminho criativo que o autor fez, quando criou a imagem generalizada."[105]A repetição do processo de criação e pensamento do diretor na área da recepção deve ligar entre si abstração e concreção em uma direção consciente. A filosofia é abstrata, a arte concreta, as imagens, quando montadas, podem ser ambas ao mesmo tempo. Eisenstein ilustra isso detalhadamente em uma discussão com alunos no exemplo da cena da escadaria de *O Encouraçado Potemkin* e na cena da separação de *A linha Geral*.[106] No começo há um "equilíbrio emocional do espectador", seguido pela transposição dos elementos de imagem e ação em diferentes níveis, por fim, "o páthos de prazer ampliado em torno do desnatador é capturado em um jogo de elementos antes de tudo puramente naturalistas, no qual por meio de todos os tipos imagináveis de estágios e durante processos de interpretação gerados em montagem, é transposto na reflexão conceitual da estrutura geral".[107] Como Eisenstein muitas vezes aponta explicitamente, com isso se mobiliza um atavismo das

103 Eisenstein, "Dramaturgie der Filmform (1929) [Dramaturgia da forma do filme], in: idem, Jenseits der Einstellung [Para além da atitude], pp. 88-111, p. 88.
104 Vigotski, Psychologie der Kunst [Psicologia da arte], p. 249.
105 Eisenstein, "Montage 1938" [Montagem 1938], p. 177.
106 Eisenstein, "Bauformen des Pathetischen" [Formas de construção do patético], in: idem, Schriften 4 [Escritos 4], pp. 218-230.
107 Idem, p. 228.

imagens. Elas são chamadas, para em seguida serem transformadas. E esta tradição remonta a contextos mítico-religiosos: "1. Moisés e o penhasco. Graal. Separador. 2. O roubo da Europa. Marfa e o touro. 3. O touro Apis. Apocalipse. 4 Davi e Golias (Žarov und Vas'ka)."[108] Em *A linha geral*, portanto, não por acaso, encontra-se no início um cartão-postal de Mona Lisa, sobre o qual a câmera se detém. A linha de transposição montada segue aqui as iniciais: A Mona Lisa se transforma primeiro em Madonna e, em seguida, justamente naquela intérprete que mantém seu nome real também no filme: Marfa Lapkina.

(Tradução de Marlene Holzhausen)

108 Eisenstein cit. in: idem , Schriften 4 [Escritos 4], p. 19.

Da energética do afeto ao conceito: Eisenstein e o projeto de auto-organização semântica da vida (*)

Mikhail Iampolski

1. O monismo e a expressividade do Proletkult

A realidade pós-revolucionária, na visão dos contemporâneos que a experimentaram na própria pele, estava distante de qualquer totalidade semântica. Os textos literários eram convocados a colocar o caos circundante em uma ordem imbuída de sentido. O interesse de Eisenstein em utilizar espetáculos para projetar um sentido sobre a realidade caótica ganhou uma expressão plena durante seu trabalho no Proletkult. O Proletkult se alimentava das idéias de seu organizador, Aleksandr Bogdánov, que considerava a missão da arte ser "um instrumento de organização social das pessoas"[1]. Na opinião de Bogdánov, a burguesia transformara a arte em um "acessório" da vida, enquanto desde os tempos arcaicos, o canto de amor dos animais, as canções de trabalho ou de luta das pessoas *organizavam* suas atividades. Para Bogdánov, a arte era uma maneira de organizar as experiências das pessoas como "imagens vivas". A arte proletária era convocada a organizar o universo a partir do caos em categorias da experiência coletiva, e não da individual: "De uma forma ou de outra, o novo conteúdo encontrará uma forma artística necessária, que o relacionará em combinações harmoniosas, e, por meio dele, a pessoas que o trazem em si ou são capazes de serem inspiradas por ele."[2] Os princípios da organização do caos em uma ordem imbuída de sentido foram formulados por Bogdánov em *Vsseóbschaia Organizatsiónnaia Naúka*[3], que ele denominou "*tectologia*".

> "Toda arte, a arte da natureza ou do ser humano, espontânea ou planejada, leva a formas organizadas, harmoniosas, viáveis apenas por meio de regulação. (...) Na produção industrial, o momento criativo representa o esforço do trabalho, que muda a relação das coisas; o regulador é o controle sistemático da mente (...). No trabalho do artista há as mesmas correlações: criam-se novas com-

1 BOGDÁNOV, A. A. Proletariát i Iskússtvo. (O Proletariado e a arte). In: BOGDÁNOV, A. A. Vopróssi Socialísma (Questões sobre o Socialismo). M.: Politizdát, 1990, p.421.
2 BOGDÁNOV, A. A. Dessiatiliétie Otlutchénia ot Marksízma (As décadas de separação do marxismo). In: Neizvéstni Bogdánov (Bogdánov Desconhecido), Livro 3. M.: ITS "Airo-XX", 1995, p.81.
3 "A Ciência Organizacional Universal". (N. da T.)

> binações de imagens vivas e, imediatamente, regulam-se por uma seleção sistemática e consciente (…)."[4]

Bogdánov enraizou esse processo de organização na doutrina filosófica que desenvolveu e chamou de "empiriomonismo". Ele acreditava que todo processo vital se baseia em assimilação e gasto de energia[5]. O equilíbrio entre os gastos e a assimilação levava a "um equilíbrio vital e a uma indiferença psíquica."[6] Seguindo os passos de Richard Avenarius, ele definia a interação entre a assimilação positiva e os gastos negativos como "diferença vital". Bogdánov distinguia "diferença vital" "positiva" e "negativa", ou o deslocamento do equilíbrio em favor do armazenamento de energia ou de seus gastos.

Esse equilíbrio energético se expressa de forma espontânea no "tom sensorial" de um organismo, o que Bogdánov denominou "afeccional", um termo também emprestado de Avenarius. Esse termo se expressa por meio da sensação de prazer ou sofrimento "(…) o prazer e o sofrimento que se encontram em determinada vivência podem ser "maiores" ou "menores"; a diferença entre o "prazer" e o "sofrimento" é a diferença de um sinal algébrico: como valores positivos e negativos, ao se unirem no campo da experiência psicológica, o prazer e o sofrimento se reduzem ou destroem mutuamente."[7]

O afeccional é criado por meio de vivências, cuja qualidade é determinada pela *intensidade* delas, ao passo que a "diferença vital" é medida de modo energético. As emoções surgem como expressão direta do equilíbrio do organismo e, em um sentido mais amplo, da interação do organismo com o ambiente. Daí resulta a compreensão da vida como a transformação da relação com o meio ambiente em uma experiência espontânea que tem caráter emocional e se constrói a partir de blocos afeccionais de diferentes intensidades. Bogdánov oferece a seguinte definição de vida: "O processo vital, tomado em seu conteúdo espontâneo ("a vida *an sich*"), é um conjunto de vivências unidas em diferentes graus por uma relação organizadora dentro de um todo."[8] Os conjuntos de vivências de diferentes pessoas também podem estabelecer entre elas uma interação "afeccional". A experiência vital, proporcionada para nós por meio de sensações, revela ser o principal mecanismo de formulação de sentido, justamente a reformulação do caos em uma ordem organizada de intensidades:

4 BOGDÁNOV, A. A. Proletariát i Iskússtvo. (O proletariado e a arte). In: BOGDÁNOV, A. A. Voprôssi Socialísma (Questões sobre o Socialismo). M.: Poliizdát, 1990, p.438.
5 É fundamental mencionar que, por volta de 1917, Bekhterev também passa para a posição do energetismo puro, ao estilo de Helmholtz, assim como começa a pensar nas categorias do monismo e, em função disso, afasta-se do princípio do paralelismo psicofísico que estabelece uma distinção clara entre os fenômenos psíquicos e físicos.
6 BOGDÁNOV, A. A. Empiriomonísm. M.: Respúblika, 2003, p.41.
7 Idem, p.63.

> "*De acordo com nossa experiência*, o universo não orgânico não é um caos de elementos, mas sim uma série de agrupamentos espaço-temporais específicos; *de acordo com nossa percepção*, ele se transforma em um sistema harmonioso, unido por uma contínua conformidade de relações. Mas, "de acordo com a experiência" e "de acordo com a percepção" significam de acordo com as *vivências* de alguém; a unidade e a harmonia, a continuidade e a conformidade pertencem precisamente às vivências como conjuntos organizados de elementos; tomado de forma independente dessa organização, tomado "an sich", o universo não orgânico é exatamente um caos de elementos, uma completa, ou quase completa, indiferença."[9]

Trata-se da conversão direta de índices quantitativos (gastos e armazenamento de energia) em qualidades, como emoções ou o afeccional.

O monismo é atingido por meio da espontaneidade dessa conversão. De acordo com Bogdánov e Avenarius, o contraste entre sujeito e objeto desaparece. O Eu e seu entorno são elementos de um sistema comum. A distinção entre o universo físico e psíquico desaparece e o universo das ideias é uma continuação direta da emoção e de um equilíbrio puramente energético. Avenarius (assim como Bogdánov) considerava o principal erro filosófico ultrapassar as fronteiras da experiência imediata e a substantivização dos objetos opostos ao Eu. Ele chamou essa postulação dos objetos de "introjeção" e considerava o empiriocriticismo uma maneira de superá-la. Em *Tektonic*, Bogdánov continua a mesma linha de pensamento: "Como podemos ver, uma pesquisa organizacional opera de modo igual tanto as atividades humanas, quanto outras atividades ou "energias" inerentes a outros seres vivos e, finalmente, "aos processos da natureza não orgânica."[10]

Desse modo, Bogdánov desenvolveu sua própria teoria das forças ativas e reativas, parcialmente relacionada com a de Nietzsche: "Quando uma atividade qualquer, que dissocie ou agregue, dirige-se para determinados conjuntos, ela inevitavelmente encontra maior ou menor *resistência* da parte deles. (...) Mas, o conceito de "resistência" não representa algo particular ou independente. É a mesma *atividade*, porém escolhida a partir de um ponto de vista diferente, como em oposição a outra atividade. Quando há uma luta entre duas pessoas, a atividade de uma torna-se a resistência da outra e vice-versa."[11]

8 Idem, p. 77.
9 Idem, p.79.
10 BOGDÁNOV, A. A. Sistémnaia Organizátsia Matérii (A Organização Sistemática da Matéria). In: Na perelóme. Filossófia i mirovozzrénie. Filossófskie disskússi 20kh gódov. (Na Ruptura. Filosofia e Visão de Mundo. Debates filosóficos dos anos 1920). M.: Politizdát, 1990, p. 427.
11 Idem, p.428.

Essa "diferença vital" energética, a interação do ativo e do reativo, não poderia deixar se revelar consonante para o jovem Eisenstein, que, no início dos anos 1920, a partir das pesquisas de Meyerhold, desenvolvia uma teoria da expressão, como uma luta entre o impulso volitivo e a resistência. Durante o período do Proletkult, a resistência começou a ser compreendida por Eisenstein, no espírito de Nietzsche e Bogdánov, como ativa-reativa.

O esquema ativo-reativo foi uma tentativa de superar o impasse do psicologismo clássico, que entendia a percepção ora como pura suscetibilidade aos estímulos externos, ora postulava a espontaneidade da consciência, independente do mundo externo, capaz de construir suas próprias percepções, tais como a dor ou o prazer. O reflexo associativo de Bekhterev e seu monismo tardio pertencem a tentativas semelhantes de ultrapassar os limites desse velho dilema psicológico. A reatividade permitia atribuir à consciência um determinado grau de atividade, embora atribuir pleno sentido à espontaneidade e à liberdade de consciência tornou-se possível somente com o surgimento da fenomenologia como teoria da intencionalidade, do direcionamento da consciência para um objeto[12].

Além disso, em Bogdánov percebe-se uma clara tentativa de ultrapassar as fronteiras do psicologismo puro, incapaz de oferecer uma descrição adequada para o surgimento do sentido a partir do caos da realidade. Sua *Tectologia* antecipava futuras conquistas da teoria dos sistemas. No entanto, o psicologismo permaneceu uma característica importante dos seguidores de Bogdánov no âmbito de estética, incluindo Eisenstein.[13]

Em relação aos espetáculos, os princípios de Bogdánov foram reformulados em uma espécie de manifesto teatral do Proletkult, no livro de P. M. Kérjentsev, *Tvórtcheski Teátr* (*O Teatro Criativo*). Kérjentsev defendia a ideia de eliminação do teatro profissional e a transformação do novo teatro em uma escola de cons-

12 No início dos anos 1920, Bakhtin tentou algo completamente idêntico para acionar a consciência e tornar o ato da consciência "uma atitude" contra o psicologismo tradicional: "Com um tom de voz emocional e volitivo indicamos exatamente o momento de nossa atividade na vivência, a vivência de minhas vivências: eu penso = ajo com o pensamento. (...) O termo da psicologia, que, com uma imagem fatídica para ela, está focada no sujeito que vivencia passivamente, não deve nos induzir ao engano. O momento da realização de um pensamento, sentimento, palavra ou ação é uma diretriz ativa e decisiva minha…". BAKHTIN, M. K Filossófii Postúpka (Para uma Filosofia do Ato). In: BAKHTIN, M. Sobránie Sotchinéni (Obra Completa), Vol. 1. M., 2003, p. 36.

13 O modelo energético do conflito de Bogdánov também influenciou Eisenstein, que, afinal, tendia a equilibrar e solucionar conflitos de maneira harmoniosa. A crise sempre foi entendida por Bogdánov como uma violação do equilíbrio que requer recuperação. De modo correspondente, Lenin acusava Bogdánov de idealismo (como uma forma de «psicologismo») e de não compreensão da dialética marxista. Ver: Zenovia A. Sochor. Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy. Ithaca, Cornell University Press, 1988. Pode-se notar a influência de Bogdánov sobre Eisenstein no aumento gradual de interesse do diretor por diferentes modelos de harmonias primárias, nas quais o conflito deveria se resolver. Esse interesse manifesta-se, por exemplo, na problemática do ventre materno, de Sándor Ferenczi, completamente coberta com as tintas da psicanálise.

ciência nova para as massas. Para esse propósito, era recomendado atrair operários para as encenações, a destruição da ribalta, que separa o palco da platéia, etc. "A missão do teatro proletário, – escreveu – não está na preparação de bons atores profissionais, que possam interpretar peças do repertório socialista com sucesso, mas na possibilidade de oferecer uma saída para o instinto artístico das grandes massas."[14] Na ação teatral, os instintos das massas se formaram de acordo com o novo conteúdo da vida.

Eisenstein chegou ao Proletkult antes de entrar (em janeiro de 1921) para os Gossudárstvennie Víchie Rejissiórskie Masterskíe (GVYRM – Estúdios Superiores Estatais de Direção), criados e dirigidos por Meyerhold. Paralelamente aos estudos com Meyerhold, trabalhava no Proletkult, tornando-se o diretor da Trupe Itinerária do Proletkult de Moscou (Peretra) e, mais tarde, do Primeiro Teatro Operário. No Proletkult Eisenstein montou seus primeiros espetáculos. No outono de 1922, ele foi inesperadamente expulso por Meyerhold. Em sua opinião, isso aconteceu porque trabalhava em outro lugar, no Proletkult[15]. Como sabemos agora, em março de 1923, ele entrou no estúdio de Meyerhold pela segunda vez. E, no início de 1924, foi expulso pela segunda vez, aparentemente pelo mesmo motivo. De qualquer forma, em uma reivindicação colérica entregue para a direção dos GEKTEMAS (GVYRM havia sido transformado em Gossudárstvennie Eksperimentálnie Teatrálnie Masterskíe [Estúdios Experimentais Estatais de Teatro]), Eisenstein considera que fora excluído porque trabalhava no Proletkult[16]. Os documentos disponíveis deixam claro que Meyerhold considerava a permanência de Eisenstein nos Estúdios incompatível com sua metodologia, enquanto Eisenstein não via nenhuma contradição nisso[17]. Além do mais, no Proletkult ele tentava combinar os princípios do monismo com as ideias da biomecânica. Embora seja comum considerar que a influência de Meyerhold foi determinante, enquanto não se atribua grande importância à estética do Proletkult na obra de Eisenstein, não resta dúvida de que, nesse período, sua visão do teatro, e, depois, do cinema, vem, em parte, do posicionamento de Bogdánov, e de que entende

14 KÉRJENTSEV, P. M. Tvórtcheski Teátr (O Teatro Criativo). Peterbúrg: Gossizdát, 1920, p.56.

15 Eisenstein escreveu sobre a interdição de Meyerhold em suas *Memórias*: "daqueles que foram culpados apenas por deixar que a própria voz soe dentro de si", e acrescentou: "Que inferno eu experimentei, graças a Deus, por pouco tempo, antes de ser posto para fora das portas do paraíso, do meio teatral, quando "ousei" encontrar minha equipe em outro lugar, no Proletkult". EISENSTEIN, S. M. Memuári, Vol. 1, M.: "Trud" – Muséi Kinó, 1997, p. 81.

16 LEVIN, E. S. Gódi Utchénia Serguéia Éisensteina (Os Anos de Estudo de Sergei Eisenstein). Kinovédtcheskie Zapíski. №20, 1993/1994, p.187-192.

17 Em sua reivindicação para GEKTEMAS, Eisenstein escreveu, com espanto: "Não aceito 'acusações' ideológicas semelhantes às do ano passado, já que meu atual trabalho ("Moskvá, slíchisch?" [*Moscou, está ouvindo?*] – uma propaganda política, e "Protivogázi" [*Máscaras de Gás*] – propaganda industrial) corresponde completamente à 'declaração' dos Estúdios (um curso exclusivamente de propaganda política e industrial), base de meu 'julgamento', na primavera, por meu "*Sábio*", a mesma declaração que a nossa própria base teatral ideológica, por alguma razão, também não está seguindo nesta temporada." Ibid., p. 191.

espetáculo como uma forma de organização e reestruturação da realidade. A metodologia do Proletkult se manifesta na famosa *Montagem de Atrações*, que se inicia diretamente com um apelo para a dissolução dos teatros, que Meyerhold jamais teria assinado: "A metodologia teatral do Proletkult não consiste em "utilizar valores do passado"[18] ou "inventar novas formas de teatro", mas em extinguir a própria instituição do teatro como tal e em substituí-la por uma central demonstrativa dos avanços em relação a elevar a qualificação da aparelhagem cotidiana das massas."[19]

Em uma série de textos desse período, Eisenstein insiste que a principal missão da cultura é como a missão de Bogdánov, pelo espírito de sua *organização*. Graças aos esforços de Vladímir Zabródin, agora sabemos que uma série de manifestos anônimos do Proletkult foram escritos ao menos com a participação ativa de Eisenstein. A descoberta dessa autoria não anunciada permite avaliar o papel do período do Proletkult na vida do diretor de uma forma diferente. Observemos alguns desses textos.

Durante um debate sobre a Metodologia de Ensino dos Rejmast (Rejissiórskie Masterskíe – Estúdios de Direção) do Comitê Central do Proletkult, Eisenstein diz que a missão mais urgente é lutar: "1) por um sistema organizado (…) e 2) por um ser humano organizado…"[20] No mesmo discurso, ele se refere ao teatro como "a pior forma de anestesia", desnecessária "para uma sociedade normal que aposta em um ser humano organizado em um meio organizado"[21]. No artigo, publicado na mesma época no jornal "Izvésstia" (16 de novembro de 1923) e que, sem dúvida, teve a participação ativa de Eisenstein em sua elaboração, diz-se: "No sentido ideológico, a missão de nosso teatro está clara: 1° é um trabalho contínuo de agitação e propaganda em prol de um sistema organizado, coletivizado, em prol do comunismo (…) 2° propaganda política em prol de um ser humano organizado",[22] etc. Por trás dessas formulações está a Tektologia do Proletkult e de Bogdánov, uma ciência da organização, ou melhor, da reorganização da consciência das massas e da realidade por meio de uma nova arte. Contudo, em Eisenstein,

18 Essa postura era diretamente oposta à plataforma leninista aprovada por meio da pressão do primeiro congresso do Proletkult, em 1920. No seu projeto de resolução, Lenin incluiu a seguinte afirmação: "O marxismo conquistou sua importância histórica como a ideologia do proletariado revolucionário porque não rejeita as conquistas mais valiosas da era burguesa. Pelo contrário, assimila e remodela tudo de valioso de mais de dois mil anos de desenvolvimento do pensamento e da cultura humana. O trabalho futuro só pode ser reconhecido como o desenvolvimento de uma verdadeira cultura proletária se estiver de acordo com essa base e esse sentido (…)". – LENIN, V. I. O Proletárskoi Kultúre (Sobre a Cultura Proletária). In LENIN, V. I. Ízbrannie Proizvedénia v 3 tomákh. (Obras Escolhidas em 3 volumes), Vol. 3. M.: Poliizdát, 1976, p.425.

19 EISENSTEIN, S.M. Ízbrannie Proizvedénia v 6 tomákh (Obras Selecionadas em 6 volumes). Vol.2. M.: Iskússtvo, 1964, p. 269.

20 ZABRÓDIN, V. Eisenstein: popítka teátra (Eisenstein: uma tentativa de teatro). M.: Éisenstein Zentr, 2005, p. 175.

21 Idem, p. 174.

22 Idem, p. 184.

a *Tektologia* de Bogdánov estava relacionada desde o início à biomecânica, que estava imbuída de um papel significativo. Em um certo sentido, a biomecânica afastava Eisenstein de Vertov, que, sem dúvida, estava mais próximo ao posicionamento monístico do Proletkult.

Em 1925, Eisenstein escreveu:

> "Sou um engenheiro, daí provém a tendência de análise em relação ao impacto
> A biomecânica de M [eyerhold] é uma ação
> Tenho o ângulo de visão do impacto
> A montagem
> "Cine-Olho" é um plágio da construção do cotidiano, uma montagem do cotidiano, e não de estímulos cotidianos, e, por isso, uma construção impactante é nula."[23]

Em 1923, Eisenstein tentou criar uma síntese da biomecânica e da energia monística de Bogdánov. Essa síntese torna-se especialmente evidente em seu discurso durante o debate sobre a Metodologia de Ensino dos Rejmast do Comitê Central do Proletkult. Então ele declarou, em particular: "Com base na postura de Meyerhold sobre a *interpretação* do ator – essa função misteriosa e desconhecida da individualidade – não ser nada mais do que uma descarga do excesso de energia e, ao completá-la por meio da menor resistência, é necessário olhar para a interpretação de um ator como a *distribuição não planejada e o gasto das reservas de energia pela ausência de utilização para toda uma série de outras áreas*…"[24] Nisso a biomecânica está diretamente relacionada ao princípio de economia de energia de Avenarius e Bogdánov. Então, ele faz uma notável avaliação sobre o desempenho do espectador, que, em sua opinião, participa de modo empático daquilo que acontece no palco, ou seja, recorre "a uma ação emocional fictícia."[25] Essa ficção, toda ao estilo de Bogdánov, cria no espectador certos blocos emocionais de sensações: "A soma dessas sensações provoca no espectador uma noção equivocada do "trabalho" realizado por ele (as mesmas intensidades, como aquela real, que ele tinha visto) e, portanto, uma *presença fictícia de uma quantidade correspondente, para ele, de energia excedente*, o que é a base do sentimento de satisfação decorrente de um espetáculo, ou seja, o pior tipo de anestesia, que substitui para o espectador a necessidade orgânica de uma atividade física (ou

23 EISENSTEIN, S. M. Nabrósski k statié (Esboços para um artigo). "Kinovédtcheskie Zapísski, №57, 2002, p. 264.
24 ZABRÓDIN, V. Eisenstein: popítka teátra (Eisenstein: uma/a tentativa de teatro). M.: Eisenstein Zentr, 2005, p. 173.
25 O mimetismo foi uma parte importante da psicologia daquela época, e, em particular, da "reflexologia coletiva" de Bekhterev, que influenciou tanto Eisenstein como Vertov.

até mesmo emocional)[26]. Aqui a linguagem e a linha de raciocínio são absolutamente bogdánovianas. Mas a própria ideia de recusa do teatro profissional em favor de espetáculos para as massas, nos quais o processo da vida dos próprios trabalhadores, submetido ao processamento emocional, organiza a realidade em categorias de sentido, segue diretamente o monismo e o energetismo de Bogdánov.

No entanto, a síntese orgânica do empiriomonismo com a biomecânica não pode ser completamente realizada. A biomecânica é uma teoria da expressividade, *Ausdruck*, como diziam os alemães que influenciaram Eisenstein. Vertov, com sua montagem de blocos da própria realidade, não conhecia a expressividade. Colocar os "blocos do cotidiano" em uma ordem diferente parecia algo pouco eficaz para Eisenstein. Para ele, a reestruturação da realidade é a reorganização da própria consciência, que estrutura e organiza essa realidade[27] com a ajuda de um impacto expressivo.

"Dramaturgia da forma do filme" é um manifesto da teoria da expressão, embora aparentemente esteja próximo do posicionamento de Vertov. Sobre isso, Eisenstein, assim como Vertov, relaciona a forma do cinema com um movimento dialético de abstrações; assim como para Vertov, a dinâmica das abstrações altera o pensar, a inter-relação entre "o cérebro e os olhos":

> "*Assim*: a projeção do sistema dialético das coisas no cérebro
> - *na criação de imagens abstratas*,
> - *no pensar*
> Como resultado, um modo dialético de pensar –
> O materialismo dialético – A FILOSOFIA.
> *Exatamente da mesma forma*:
> A projeção do mesmo sistema de coisas
> - para a criação de imagens concretas,
> - para as formas
> Como resultado – ARTE"[28].

26 Idem, p. 174

27 Vertov acreditava que Eisenstein tinha tomado seu método do *cine-olho*, mas o havia distorcido ao levá-lo ao âmbito do cinema de atuação e, por isso, quando o utilizava, deformava "a vida como ela era." A falha do método de Eisenstein é enunciada pela presença de um mediador nele, que distorce e deforma a consciência do artista. As controvérsias se referem ao lugar primordial da consciência no processo de organização da vida. Para Vertov, a consciência é um filtro deformador da realidade, para Eisenstein é um gerador de novas formas da própria realidade. Essa polêmica entre Vertov e Eisenstein é bem conhecida e não vou me deter exclusivamente nela. Contudo, entre os dois diretores existem algumas semelhanças significativas. Não me refiro à estilística de filmagens de Eduard Tissé, puramente externa, quase documental, ou ao uso de atores não-profissionais como, por exemplo, de trabalhadores. É muito mais importante o fato de que tanto Eisenstein como Vertov estavam muito interessados na abstração da realidade, em sua redução até diagramas abstratos de movimento.

28 EISENSTEIN, S. M. Montáj. M.: Muzéi Kinó, 2000, p. 517.

"As imagens concretas" obedecem ao mesmo esquematismo dinâmico que "as imagens abstratas". A arte obedece aos mesmos modelos dialéticos que a filosofia. Só que aqui as próprias coisas possuem a capacidade de expressar o sentido. Na base dessa dialética está o conflito de diagramas dinâmicos que esboçam as coisas no espaço. Vertov realiza esse esboço, como não podemos esquecer, por meio do Cine-olho, que realça esquemas a partir do caos da vida. Ao mesmo tempo, para Vertov, o conflito dos diagramas espaciais, em princípio, resolve-se (de acordo com Bekhterev) em uma nova representação, ou seja, em uma nova organização da vida, em uma nova *compreensão* dela. A montagem de Eisenstein é toda voltada para a abstração, a dinamização do conflito e para o surgimento de um novo Significante, que resolve esse conflito em si mesmo: "(…) cada pedaço isolado é quase abstrato em relação à ação como um todo. Quanto mais diferenciado, mais abstrato é, e apenas atuando com isso é possível provocar uma determinada associação"[29].

Aparentemente essa linha de raciocínio de Eisenstein é semelhante à de Vertov, mas por trás dessa semelhança há uma diferença. Para Vertov, o olho participa da produção da "vida" e é um prolongamento da mão, embora mais "elevado". O dinamismo do olho é o dinamismo transformado das mãos. A cinética do corpo se converte diretamente na experiência do conceito. Neste sentido, apesar de toda a singularidade de seu posicionamento, Vertov é um *producionista*, próximo à arte da produção industrial, por exemplo, representada por Arvatov. Já Eisenstein tem pouco em comum com a arte da produção industrial. A fonte de seus pensamentos é a teoria da expressividade alemã, da expressão, formulada, em particular, por Klages e seu sucessor, Rudolf Bode, transmitida para ele por Tretyakov, durante o período de trabalho com Meyerhold. Nesse contexto, Tretiakóv aparece como um elo entre o expressivismo e o producionismo.

Na base da expressividade, de acordo com Klages e Bode, há um conflito entre o movimento produzido por reflexo e o impulso volitivo. Eisenstein e Tretyakov escreveram "Virazítelnoie dvijénie" [Movimento expressivo], um artigo encomendado por Meyerhold, sobre determinadas categorias de movimentos expressivos "nos quais é óbvio o conflito entre o movimento produzido por reflexo e o impulso volitivo que o inibe. (…) O mais característico de um movimento expressivo é o primeiro caso – de inibição: o choque entre dois elementos do movimento resulta em uma distorção muscular, caracterizada por uma "expressão" (mímica, gesto)"[30]. O conflito dinâmico de diagramas gráficos analisado em "A dramaturgia da forma do filme" é simplesmente uma transposição de impulsos de um movimento expressivo para uma imagem cinematográfica. Como missão do movimento expressivo proclamava-se a capacidade de "provocar no espectador uma deter-

29 Idem, p. 531.
30 EISENSTEIN, S. M., TRETYAKOV, S. Virazítelnoie Dvijénie [O movimento expressivo]. Mnemózina, vip. 2. M.: Editoriál URSS, 2000, p.300-301.

minada reação, deixar uma impressão (o caráter atrativo dos movimentos)[31]." Para Eisenstein a dinâmica não tem uma função simples de abstração da cinética da vida, ela deve ser finalizada por um conflito no qual aconteça uma "deformação", uma distorção diagramática. Muitos anos mais tarde, Deleuze escreverá sobre a "representação orgiástica", como uma representação que "transmite uma diferença" e, desse modo, organiza a expressividade: "Em vez de animar o juízo sobre as coisas, a representação orgiástica faz das próprias coisas expressões…"[32] Mas a expressividade está enraizada exatamente na diferença, em extinguir a identidade. Se os diagramas dinâmicos de Vertov são todos "iguais" (do mesmo modo como são iguais os traços deixados por um movimento no espaço), os esquemas dinâmicos de Eisenstein, deformados pelo conflito, justamente transmitem uma diferença e permitem que as coisas tornem-se expressivas.

O caráter atrativo ou a expressividade não tinham relação direta com o trabalho e a reorganização do universo dos objetos. No entanto, Hipolít Sokolóv acreditava que entre gestos expressivos e laborais não havia nenhuma diferença primordial[33], mas é pouco provável que esse posicionamento de Sokolov aceite críticas. De fato, um gesto laboral mais eficaz visa a economia de esforço, ao passo que um gesto expressivo visa superar a resistência. O problema da economia de forças foi discutido por formalistas, em particular por Chklovski, que indicava sua inconsistência no âmbito da arte[34]. É significativo que essa crítica tenha sido,

31 Idem, p.300.

32 DELEUZE, G. Razlítchie i Povtoriénie [trad. Bras. *Diferença e Repetição*. SPb: Petrópolis, 1998, p.64.]

33 SOKOLÓV, H. Industriálnie Jésti (Gestos Industriais). "Ermitáj", № 10, 18-24 de junho de 1922; SOKOLÓV, H. Teilorízm v teátre (Taylorismo no teatro) "Véstnik Iskússtva" № 5, 1922. A respeito do posicionamento de Sokolóv, ver a introdução de A. S. Miliákh para o citado artigo de Eisenstein e Tretiakóv, p.284.

34 "A lei da economia de forças criativas também pertence a um conjunto de leis amplamente reconhecidas. Spencer escreveu: "Na base de todas as regras que determinam a escolha e o uso das palavras, encontramos a mesma exigência principal: manter a atenção… Levar a mente pelo caminho mais fácil até os conceitos desejados, em muitos casos, é o único e, em todos os casos, principal, objetivo…" (Filossófia slóga) ["The Philosophy of Style"; *Filosofia do estilo*]. "Se a alma possuísse forças inesgotáveis, então para ela seria indiferente o quanto já foi gasto dessa fonte inesgotável; provavelmente, apenas o tempo necessário para gastá-las seria importante. Contudo, ao dispor de forças limitadas, deve-se esperar que a alma procure cumprir processos aperceptivos do modo mais oportuno possível, ou seja, com menor dispêndio de forças ou então com um resultado relativamente menos elevado." (R. Avenarius). Com uma única referência à lei geral da economia de forças da alma, Petrajítski derruba a teoria de James, que atravessou o caminho de seu pensamento sobre a base corporal do afeto. Aleksándr Vesselóvski reconheceu que o princípio da economia de forças criativas é tão tentador, especialmente no decorrer da análise do ritmo, que ele concluiu o pensamento de Spencer: "O mérito do estilo consiste justamente em transmitir a maior quantidade possível de pensamentos no menor número de palavras." Andréi Biély, que em suas melhores páginas proporcionou tantos exemplos de um ritmo dificultado ou truncado, por assim dizer, mostrou (em um caso particular, nos exemplos de Baratínski) o caráter difícil dos epítetos poéticos e também considerou necessário falar sobre a lei da economia em seu livro, o que representa uma tentativa heróica de criar uma teoria da arte baseada em fatos não verificados, a partir de livros desatualizados, de seu profundo conhecimento dos procedimentos da arte poética

inclusive, dirigida contra a filosofia de Avenarius, com seu "princípio do menor esforço". Chklóvski, assim como Eisenstein, que seguiu seus passos, colocou na base da expressividade a psicologia de William James, contrária a seu páthos.

Tretiakóv descreveu seu antigo co-autor como "o diretor-engenheiro", mas um engenheiro que produz exclusivamente emoções: "Ele está mergulhado no propósito por inteiro, naquele efeito social que deve provocar na plateia. Seu material é a plateia, no sentido mais amplo dessa palavra. Todo o sistema das emoções pessoais não passa de um combustível dentro do motor: todo o conjunto de atores e coisas que atuam na peça é apenas um material de construção a partir do qual o diretor-engenheiro, com grande inventividade, constrói os instrumentos mais maravilhosos e simples, que ajudam a operar a volumosa carcaça da plateia, rejuvenescendo-a, reforçando a musculatura e deixando as emoções dessa platéia à flor da pele."[35]

2. Conceito e êxtase

As emoções não pertencem à categoria do universo dos objetos e também não pertencem às formas de consciência que ajudam a organizar o caos da vida. Muito pelo contrário. Elas refletem diretamente o caos da vida[36]. No entanto, Eisenstein intelectualiza a emoção que, de acordo com sua afirmação, surge apenas como resultado de uma associação, que por sua vez ocorre apenas como resultado de uma abstração. Em outras palavras, a emoção é o produto final de uma abstração que, na mesma medida que a emoção, produz conceitos e encontra-se na base da teoria do cinema intelectual, ao que Eisenstein se dedicava no final dos anos 1920.

Por exemplo, na *Dramaturgia da Forma do Filme* Eisenstein discute a construção efetiva de um episódio de assassinato que deveria incorporar "a ideia, a impressão de assassinato através de uma livre acumulação de material associativo."[37] É significativo notar que entre "*ideia*" e "*impressão*" não há diferença significativa. Eisenstein transmite a diferença entre (por exemplo) um assassinato que tem um efeito fisiológico em um palco teatral e um evento desmembrado pela montagem no cinema, quando um único evento se desfaz em pedaços, a partir dos quais se forma "um conjunto de sensações emocionais." Este conjunto pertence a uma imagem sintética de assassinato, ou seja, a seu conceito genérico.

e do manual de física de Kraévitch, que seguia a metodologia do ginásio.
As reflexões sobre a economia de forças como uma lei e o objetivo da arte podem ser corretas no caso particular da linguagem, ou melhor, são corretas quando aplicadas à linguagem "prática"; esses pensamentos, sobre a influência da ausência de conhecimentos sobre as diferenças entre as leis da linguagem prática e as leis da linguagem poética, foram estendidos também para a linguagem poética. – CHKLÓVSKI, V. O Teórii Prózi (Sobre a Teoria da Prosa). M.: Federátsia, 1929, p. 10-11. Chklovski cita o trabalho *Filosofia com o pensamento do mundo de acordo com o princípio da menor quantidade de energia*, de Avenarius (SPb., 1912, p.10-11).
35 TRETIAKOV, S. Eisenstein – rejissiór-injenér (Eisenstein – o diretor engenheiro). "Soviétski Ekrán" № 1, 5 de janeiro. 1926.

Em outras palavras, o sentido penetra na vida por meio da reiterada desmontagem e montagem dos pedaços. No cinema, um impacto puramente fisiológico e emocional é removido, enquanto a intensidade do conflito da montagem "serve para alcançar novos conceitos, novas visões, ou seja, com objetivos puramente intelectuais."[38]

Essa falta de distinção entre emoções e conceitos é extremamente fundamental. Para Eisenstein, a emoção como tal não representa um produto final do processo de expressão. Pode-se dizer que ela é absorvida pelo conceito. Se no início dos anos 1920 o afeto puro ainda predomina em Eisenstein, no final da década de 1920 ele é absorvido pelo sentido. Gradualmente, a emoção começa a ser entendida por Eisenstein como uma abstração. O diretor começa seu ensaio *Sobre a Estrutura das Coisas* com a missão de retratar a tristeza na tela: "A tristeza "em geral" não existe. A tristeza é concreta; tem enredo e portadores, quando um personagem do filme se entristece (…)"[39] Ela surge a partir de um confronto de elementos, assim como na teoria da abstração de John Stuart Mill, que considerava que, no início, graças à atenção, nós isolamos uma certa parte ou certo indício que, com a ajuda de "uma junção associativa de nomes gerais", torna-se uma abstração[40]. Assim, ao ver uma pessoa triste em uma paisagem melancólica, abstraímos dessa imagem o conceito de tristeza, inseparável do próprio afeto. Tirei o exemplo da pessoa triste de Eisenstein[41]. Essa abordagem "milleana" permeava a psicologia associativa do início do século XX[42]. Contudo, no caso particular de Eisenstein, a reflexologia desempenhou um papel vital, servindo de nada menos

36 Uma autoridade, aos olhos de Eisenstein, como escreveu William James: "Minha teoria (…) se resume na idéia de que as mudanças corporais vêm imediatamente depois do fato estimulante e que as sensações que temos dessas mudanças no decorrer de seu desenvolvimento é a emoção." William James. The Principles of Psychology. Chicago-London, Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 743. Desse modo, as emoções são a mais imediata transmissão do reflexo do estado de um ambiente no corpo.

37 EISENSTEIN, S. Montáj. P. 531. [No Brasil: EISENSTEIN, S. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.67.]

38 Idem, p.532. [Esse trecho não foi encontrado na edição brasileira]

39 EISENSTEIN, S. Neravnodúchnaia Priróda (Natureza não indiferente). Vol. 2. M.: Muzéi Kinó, Eisenstein Zentr, 2006, p.15. No Brasil: EISENSTEIN, S. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.141. [Essa citação foi parcialmente tirada da edição brasileira]

40 Para a crítica da abstração de John Stuart Mill, ver: HUSSERL, E. Loguítcheskie Issledovánia (Investigações Lógicas.). Vol. 2. Sobránie Sotchinéni (Obra Completa) v 3 tomákh. M.: Dom Intellektuálnoi Knígi, 2001, p.130-137. [No Brasil: HUSSERL, E. *Investigações Lógicas*. Editora Forense Universitária]

41 Idem, p.15.

42 Por exemplo, Hermann Ebbinghaus escreveu (em 1908) sobre o surgimento de "representações gerais", com a ajuda da separação dos elementos semelhantes no decorrer do processo de recordação: "As coisas que nos cercam e as quais percebemos, em sua maioria, são representadas para nossa observação conectadas de modo aleatório, com uma diversidade colorida e desordenada. No entanto, durante a reprodução mental, ao se tomar consciência apenas de alguns traços isolados que, além disso, são inerentes a uma multitude de

do que uma teoria de associações nas quais o movimento como manifestação externa, a manifestação reflexológica da associação, desempenhava um importante papel[43].

O fato de que a emoção se dissolva dentro do conceito mudou a diretriz do primeiro Eisenstein de emotiva para intelectual. A passagem gradual da expressividade pura para os conceitos concluiu o afastamento definitivo de Eisenstein do posicionamento do Proletkult (e vertoviano). Houve um salto da "representação orgiástica" expressiva da diferença para o conceito, que Vertov costumava evitar. E se o último reconhecia o simbolismo em seus filmes, era apenas como um resultado não intencional da auto-organização do material. No começo dos anos 1930, Eisenstein tenta escapar do intelectualismo de sua estética de cinema. Em grande parte, isso está relacionado a uma crítica do formalismo dirigida a ele. Já no artigo *Perspektívi* [*Perspectivas*], de 1929, Eisenstein escreve sobre a necessidade de se alcançar uma síntese de "um filme emocional, documentário e absoluto"[44], mas, essa síntese, em sua opinião, só pode ser alcançada no "cinema intelectual", ou seja, sob a égide do conceito. No "Discurso da Reunião Artística dos trabalhadores do cinema soviético", de 1935, ele se deteve de propósito em uma crítica dirigida a ele mesmo, que consistia no questionamento sobre seu cinema ter sacrificado a emotividade em prol do intelectualismo. Ele comenta que durante o período anterior (até 1929), seus filmes eram construídos na montagem da concatenação de elementos de tipos (ou seja, invariáveis), "quando o próprio processo, ao longo das trocas e mudanças, pode servir (já que era um pouco abstrato) à obra para personificar um conceito tornado abstrato."[45] Ao mesmo tempo, às emoções atribuía-se o papel de matizar o pensamento, daquilo que Eisenstein chamava de "emocionalização do pensamento"[46]. No mesmo discurso Eisenstein explica a vantagem da abstração, de que a participação de

coisas, e, ao destacar mentalmente O COMUM nas coisas, nós as distribuímos mentalmente em classes e gêneros. Também as separamos das casualidades do meio ambiente e das particularidades de casos isolados, e as combinamos de acordo com suas relações internas ou por seu parentesco, como nos expressamos nesses casos. Uma vasta quantidade de coisas coexistentes se explicam graças à subordinação de alguns objetos em relação a outros." EBBINGHAUS, H., BAIN, A. Assotsiatívnaia Psikhológia (A Psicologia Associativa). M.: AST, 1998, p. 120. Ebbinghaus atribui o conceito de comprimento, de ser humano, de cor vermelha e de cores em geral, entre outras, a abstrações que são moldadas.

43 Geórgui Tchelpánov chamava de reflexologia o estudo do processo de "formação de movimentos habituais, mais precisamente dos hábitos, ou então daquilo que em psicologia chama-se de associação (…)" TCHELPÁNOV, G. Obiektívnaia Psikhológuia v Rossíi i Amérique. Refleksológuia i Psikhológia Povedénia (A Psicologia Objetiva na Rússia e na América. Reflexologia e Psicologia Comportamental). In: TCHELPÁNOV, G. Psikhológia. Filossófia. Obrazovánie. M.-Voronéj: Moskóvski Psikológo-Sotsiálni Institút, 1999, p.472.

44 EISENSTEIN, S. M. Ízbrannie Proizvedénia v 6 tomákh (Obras Selecionadas em 6 volumes). Vol. 2. M.: Iskússtvo, 1964, p. 43.

45 EISENSTEIN, S. M. Ízbrannie Proizvedénia v 6 tomákh (Obras Selecionadas em 6 volumes). Vol.2. M.: Iskússtvo, 1964, p. 96.

46 Idem, p. 97.

jovens cineastas na revolução "era mais técnica e não de uma liderança voltada para a perspectiva."[47] Deste modo, eles olhavam para a revolução como se fosse um pouco de longe, parecendo o artista-observador de Vertov ou o "esteta" de Lukachévski. Isso determinou seu "desejo de não intervir, não reconstruir, não alterar a aparência daquilo que retratávamos."[48] Daí vem a predominância de uma tipagem, da reprodução objetiva dos elementos da realidade, sua pura teoria da combinação, e daí um certo desbotamento objetivista da emotividade, na qual se expressa diretamente a experiência de vivenciar os acontecimentos em vez de observá-los. Agora, à medida que cada vez mais cresce "o envolvimento dos especialistas em arte na participação ativa daquilo que antes ele percebiam apenas de forma contemplativa"[49], começa a se ampliar o papel da emoção, ou seja, de um envolvimento direto nas circunstâncias. Depois do desastre com *O prado de Bejin*, Eisenstein define da seguinte maneira as limitações de seu método: "(…) no meu trabalho, a generalização começa a devorar a particularidade. Em vez de transparecer em uma particularidade concreta, a generalização se dispersa em algo isolado, tornado abstrato."[50]

Certamente, é grande a tentação de considerar essa autocrítica de Eisenstein forçada. No entanto, parece-me que nela havia muita sinceridade. Em grande medida, era uma reflexão sobre de que maneira, começando com a engenharia das emoções, o artista chegou à engenharia dos conceitos. A questão é que a expressividade não conhece a fixação pelo conceito, esse processo dinâmico de diferenciação e formação de sentidos. O conceito como que conclui esse processo em um produto intelectual que possua uma relativa integridade e estabilidade. O jovem Hegel falava a respeito dessas formações dormentes do espírito humano, como manifestações de "positividade"[51].

Durkheim opunha sensações a conceitos. As primeiras, em sua opinião, encontram-se no estado de constante mudança, elas "se agitam uma após a outra como ondas de um rio"[52]. Sua variabilidade reflete a experiência individual de uma pessoa. Os conceitos são estáticos, mantêm a constância e são produtos da sociedade que os compartilha. Durkheim apontava diretamente para o fato de que os conceitos surjam apenas no estado de estabilização da sociedade. Nosso contemporâneo Ernest Gellner ecoa Durkheim: "Os conceitos e as crenças, em um certo sentido, são as próprias instituições, umas entre as outras: assim como

47 Idem, p. 98.
48 Idem, p. 99.
49 Idem, p. 99.
50 EISENSTEIN, S. Oshíbki "Bejína Lúga" (Os Erros de *O prado de Bejin*). In. EISENSTEIN, S. Ízbrannie Statí (Artigos Selecionados). M.: Isskústvo, 1956, p.384.
51 A respeito da "positividade" de Hegel dentro do contexto de sua assimilação do conceito de "alienação" ver: LUKACS, D. Molodói Hegel i Problémi Kapitalistítcheskogo Óbshestva (O Jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista). M.: Naúka, 1987, p. 583.
52 DURKHEIM, E. The Elementary Forms of the Religious Life. New York-London, The Free Press – Collier Macmillan, 1965, p. 481.

outras instituições independentes de qualquer indivíduo que está em seu interior, fornecem para nós um limite bastante estável."[53] Conceitos são produtos de instituições estáveis, são sua expressão direta e pouco eficazes durante uma transformação revolucionária.

Desde meados dos anos 1930, Eisenstein trabalha intensamente em uma teoria que lhe possibilitaria superar o intelectualismo dos esquemas de montagem e, dessa forma, nessa nova fase, poder voltar à espontaneidade emocional do Proletkult. No início, essa nova teoria torna-se a teoria do êxtase, que cresce organicamente, baseada na antiga teoria de montagem. Nela o "processo dialético" da transição de um nível do conflito de montagem para o outro, conforme descrito em *Dramaturgia da Forma do Filme*, assume a forma de saltos extáticos que permitem transitar instantaneamente do abstrato para o sensorial e vice-versa. O diretor vê um exemplo dessas construções extáticas em seus filmes antigos: *O encouraçado Potemkin* e *O Velho e o Novo*, em particular na cena com a desnatadora do último filme.

Essa cena tem uma construção estática que se desdobra em torno da temporalidade do momento decisivo – *kairós*. Nesse momento o destino se decide, e se decide graças à convergência de toda a situação em duas possibilidades diametralmente opostas – vai "engrossar" ou "não vai engrossar" o leite. Essa "kairósação" da ação é fundamental, uma vez que ela impõe a intensidade de um simples esquema dual sobre a incerteza de uma situação cotidiana. Eisenstein escreveu que "até o momento do surgimento da primeira gota de leite engrossado que bate no fundo de um balde colocado embaixo da desnatadora, o jogo de intensidade é construído por meio de todo o arsenal de técnicas de montagem disponível."[54] Gradualmente, o crescimento da intensidade, a dinâmica do conflito da composição, amplifica-se até uma abstração pura de esguichos brancos de leite: "O próprio sistema plástico saltava do âmbito da *representação* para o âmbito oposto, *não-representacional*: os ziguezagues gráficos brancos sobre o campo negro."[55]

Os diagramas abstratos introduzem o *conceito* – justamente o conceito de "quantidade crescente". Ele se reformula em legenda, na qual aparecem números, cujo valor aumenta: 5-10-17-20-38. Nesse movimento em direção ao conceito não há nada de especificamente novo, mas Eisenstein o interpreta como um salto extático do sensorial para o conceitual, que, graças à própria técnica de êxtase, do ritmo, da fragmentação por meio da montagem, etc. cria uma síntese – "uma fusão, em um único ímpeto, da esfera dos sentimentos e da consciência do homem dominado pelo êxtase. Nessa cena, o conceito abstrato e finito de um

53 GELLNER, E. Concepts and Society. – In: Rationality. Ed. by Bryan R. Wilson. Oxford. Basil Blackwell, 1985, p. 18.
54 EISENSTEIN, S. Neravnodúchnaia Priróda (Natureza não indiferente). Vol. 2. M.: Muzéi Kinó, Éisenstein Zentr, 2006, p.63. [Esse trecho não foi encontrado na edição brasileira]
55 Idem, p. 65.

número (a quantidade dos membros da cooperativa leiteira) foi precipitado de volta no repente das representações sensoriais das quais, no decorrer do desenvolvimento da cena, transcorreram as fases do processo de formação, do fato à imagem, da imagem ao conceito, conduzindo o espectador pela esfera de sentimentos para a esfera dos conceitos e fundindo as duas esferas em um único *páthos* de captura."[56]

Em outro trecho, o diretor explica que se trata de ultrapassar "os limites dos objetos e do figurativo no âmbito de vivências puras de comunhão com o princípio e o processo real do fluxo e do movimento da "ordem das coisas"[57]. O êxtase ajuda Eisenstein a ultrapassar as fronteiras da conceitualidade pura e voltar para o âmbito do expressivo, assim como para o âmbito da "representação orgiástica", que não conhece a cristalização dos conceitos. Ultrapassar os limites dos objetos em direção ao âmbito do diagrama de movimento puro, em outras palavras, da temporalidade, é a própria vivência do êxtase, na qual ocorre um salto simultâneo para o futuro, uma abstração e a transformação de volta: para o passado e o mundo dos objetos. Esse movimento para a frente e a transformação do esquematismo para trás é coroado por um instante de iluminação. A partir dessa época, muitas vezes Eisenstein utiliza o conceito de *instante* ou *momento*, que antes figurava, na maioria das vezes, no contexto da expressividade corporal[58]. Uma nova poética começa a ser construída em torno do *kairós*: "Este é o instante, (no qual se vivencia) a sensação de unidade na diversidade: uma única regulação generalizada por toda a diversidade de fenômenos da natureza, (supostamente) aleatórios e isolados da realidade e da história da ciência."[59]

Aparentemente, esse momento era parecido com o tempo parado em Vertov, quando o caos de repente encontrava a ordem. Porém o modelo de Eisenstein era muito mais complexo. Ele incluía as vivências do momento, o parar do tempo, no qual os dois movimentos – na direção do conceito, a abstração, e na direção da objetividade sensorial – permeavam-se e, de forma dialética, retiravam-se em uma espécie de iluminação. Eisenstein escreve sobre um êxtase que, "quando aguça profundamente cada uma das contradições, (…) no ponto mais elevado desse

56 Idem, p.66-67.
57 Idem, p. 241.
58 Em um dos artigos iniciais, *Virazítelnoie Dvijénie* (*Movimento expressivo*), escrito em conjunto com Sergei Tretyakov, foi dito o seguinte, por exemplo: "Em qualquer tipo de expressão dos próprios mecanismos desse processo (da interação entre forças contrapostas), é possível isolar a "fixação" – em um momento em que as forças estão equilibradas, após o qual a expressão se converte em um ato real, que as simbolizava (a vitória da mensagem por reflexo), ou em repouso (vitória do estímulo volitivo). As mandíbulas que abriam com fúria, mostravam dentes e ora mordiam, ora ficavam encobertas por lábios; a mão, com dedos retorcidos, simbolizava o ato de agarrar e ora agarrava, ora os dedos relaxavam e ficavam normais. TRETIAKÓV, S., EISENSTEIN, S. Virazítelnoie Dvijénie (Movimento expressivo). Mnemózine, vol. 2. M.: Editoriál URSS, 2000, p. 301.
59 Idem, p. 101.

aguçamento, tende a fazer com que elas perfurem uma a outra, e, desse modo, ampliem seu dinamismo esmagador até limites extremos."[60]

O instante de máxima intensidade de movimentos opostos, no qual o tempo fica suspenso, torna-se crucial para a nova estética. Eisenstein identifica como alegoria de um desses instantes a caricatura de Saul Steinberg, que representa uma mão que aponta para um lado como um sinal, e, dentro dela, uma seta que indica na direção contrária com a inscrição "Exit": "Para os não iniciados – escreve o diretor – esse é o ponto morto de permanência em um lugar. Para os que sabem, essa é uma fórmula de mão dupla, à base da qual se constrói uma obra realmente eficaz, igualmente enraizada nas profundezas subterrâneas do acúmulo de experiências passadas da humanidade e cuja copa cresce na direção do infinito de perspectivas celestiais do futuro progresso social e espiritual da humanidade."[61] Esse duplo sentido, para trás e para a frente, vai se tornar a fórmula do assim chamado "Método", para o qual Eisenstein dedicou um grande esforço desde meados dos anos 1930.

A figura extática cai da passagem do tempo (progressivo, no caso de uma abstração), regressivo, que leva de volta para as fontes sensoriais. O sentido permeia a revolução como uma descoberta da fonte no momento da mais elevada abstração. Isso acontece de modo *imediato* e extático. De repente, o caos se transforma em um espetáculo de sentido e ordem que permeia tudo.

Não é difícil perceber que a linha de raciocínio de Eisenstein coincide, de forma surpreendente, com os fluxos intelectuais de alguns de seus contemporâneos europeus como, por exemplo, de Walter Benjamin e Heidegger. Essa coincidência é profundamente significativa. Para Benjamin, o momento de "iluminação" se manifesta no contexto da suspensão temporal escatológica. A estrutura do tempo de Heidegger também, como se sabe, tem uma forma extática. Em Heidegger, *Dasein* é definido como o tempo. *Dasein* como que nos leva adiante e assume a forma do "ser"-para-o-fim, para aquilo que ainda não é, ou seja, essencialmente adquire um caráter extático. De acordo com Heidegger, em *Ser e Tempo*: "A temporalidade, na sua essência, é extática. Originalmente, a temporalidade temporiza-se no futuro."[62] Já que a vida é uma saída extática de si mesma, ela pode ser captada

60 Idem, p. 183.
61 Idem, p. 263.
62 Idem, p. 331. Em um dos textos iniciais, *Interpretações fenomenológicas sobre Aristóteles* (1922), Heidegger chama a capacidade de "cura" (*curare*) de principal movimento "da vida real". Durante a realização da "cura", é como se a vida se afastasse dela mesma e se precipitasse para o mundo. Heidegger chama essa tendência à imersão no mundo de "queda de si mesma da vida". Mas essa "queda", na opinião do filósofo, determina essencialmente a natureza da temporalidade da "vida real": "Toda vez que ela abandona seu próprio caminho e tenta evitar a si mesma, então, de fato (exatamente), a vida revela existir para si mesma. Precisamente, nesse "encontro fora de si", a vida revela-se para si mesma e continua sua imersão nas inquietações e representações mundanas. Assim, como todos os outros movimentos de temporalidade real, essa "imersão" possui a mais ou menos óbvia, embora não reconhecida, transformação do retorno, para aquilo *do que está fugindo*. Aquilo de que *se está fugindo* é a própria vida, como uma oportunidade real de se estar francamente

apenas pela transformação do retorno, uma manobra de retorno. Esse quiasmo inevitavelmente pressupõe *kairós*, um momento de suspensão, no qual, assim como para Eisenstein, o movimento e o contra-movimento permeiam-se e permitem ver aquilo que faz o movimento ocorrer. Heidegger se refere a esse instante como uma iluminação, o *Lichtung* do tempo. Ele chama de instante, o momento em que a vida surge diante dela mesma em uma espécie de presente, não como uma dimensão que desaparece, mas como uma totalidade que pode ser capturada. Desse modo, é como se o tempo estivesse submetido à saída extática de si mesmo, saída para um *instante* no qual o presente está sendo constituído. Em *Ser e Tempo*, Heidegger escreveu: "Contido em sua própria temporalidade, assim o *próprio presente* chamamos de *instante de visão*. Esse termo deve ser entendido no sentido ativo como êxtase. Ele subentende uma ruptura da presença decisiva, porém de determinação moderada, que, dentro de possibilidades e circunstâncias inquietas, encontra a ocasião. O fenômeno do *instante de visão, em princípio*, não pode ser esclarecido a partir do *agora*."[63] O instante é incompreensível a partir do "agora" porque é constituído pela transformação do retorno e da incorporação do passado. Theodore Kisiel escreve sobre o instante de Heidegger, que, nele, "ao mesmo tempo", "antecipa-se a possibilidade de minha morte e se repete a possibilidade de meu nascimento."[64]

O fato de que o entendimento seja possível só no momento de êxtase é essencial para a hermenêutica de Heidegger, mas justamente para a mesma compreensão extática de *kairós*, chega Eisenstein nos anos 1930. Mais tarde, Sartre aplica a hermenêutica extática para a análise da revolução, à qual ela pertence por completo. Sartre tendia a compreender a consciência como uma estrutura extática, pois o para-si – *le pour-soi* – nunca combina com si mesmo. Após a guerra, esse tipo de característica da existência humana foi levado por Sartre para a situação da revolução.

Os modelos extáticos do tempo serviram de resposta para a impossibilidade de pensar sobre a situação como uma totalidade de dentro de sua própria temporalidade. Eles refletiam a necessidade de se encontrar uma posição a partir da qual seria possível ver o tempo do exterior e, portanto, *compreender* o processo situacional relacionado a ele. A transição de Eisenstein para o posicionamento da temporalidade extática refletia sua percepção de que o caos não pode alcançar

capturada, como um objeto para o qual está voltada a inquietação. "HEIDEGGER, M. Suplements. Albany, SUNY Press, 2002, p. 119. [Na tradução brasileira: A temporalidade é, essencialmente, ekstática. Temporalidade temporaliza-se, originariamente, a partir do porvir. O tempo originário é finito.]

63 HEIDEGGER, M. Bitié i Vrémia (Ser e Tempo). M.: República, 1993, p.338. [Na tradução brasileira: Ele remete a retração da pre-sença de-cidida, mas mantida na decisão, ao que de possibilidades e circunstâncias passíveis de ocupação vem ao encontro na situação. Em princípio o fenômeno do in-stante não pode ser esclarecido pelo agora.]

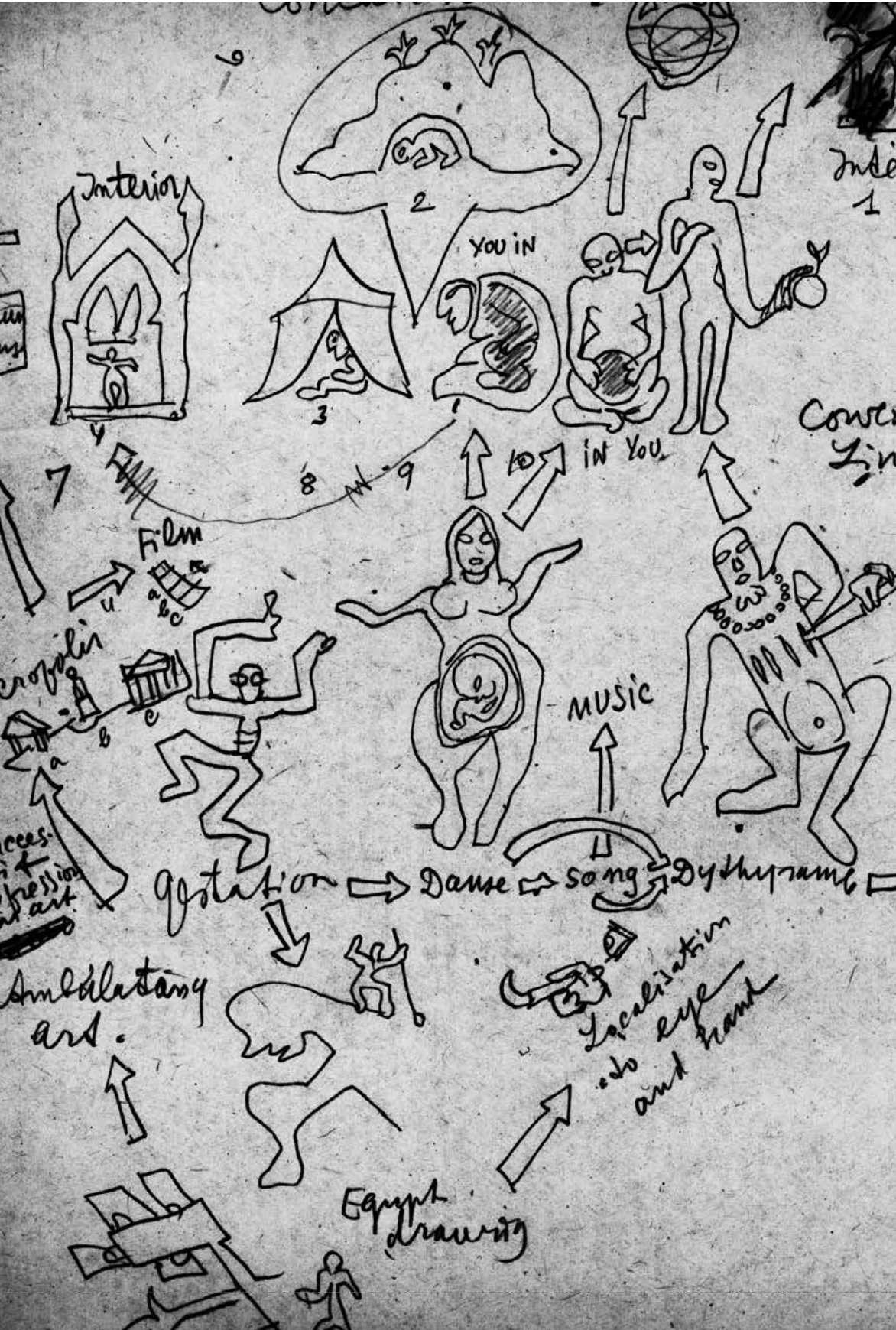
64 Theodor Kisiel. The Genesis of Heidegger's *Being and Time*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 438.

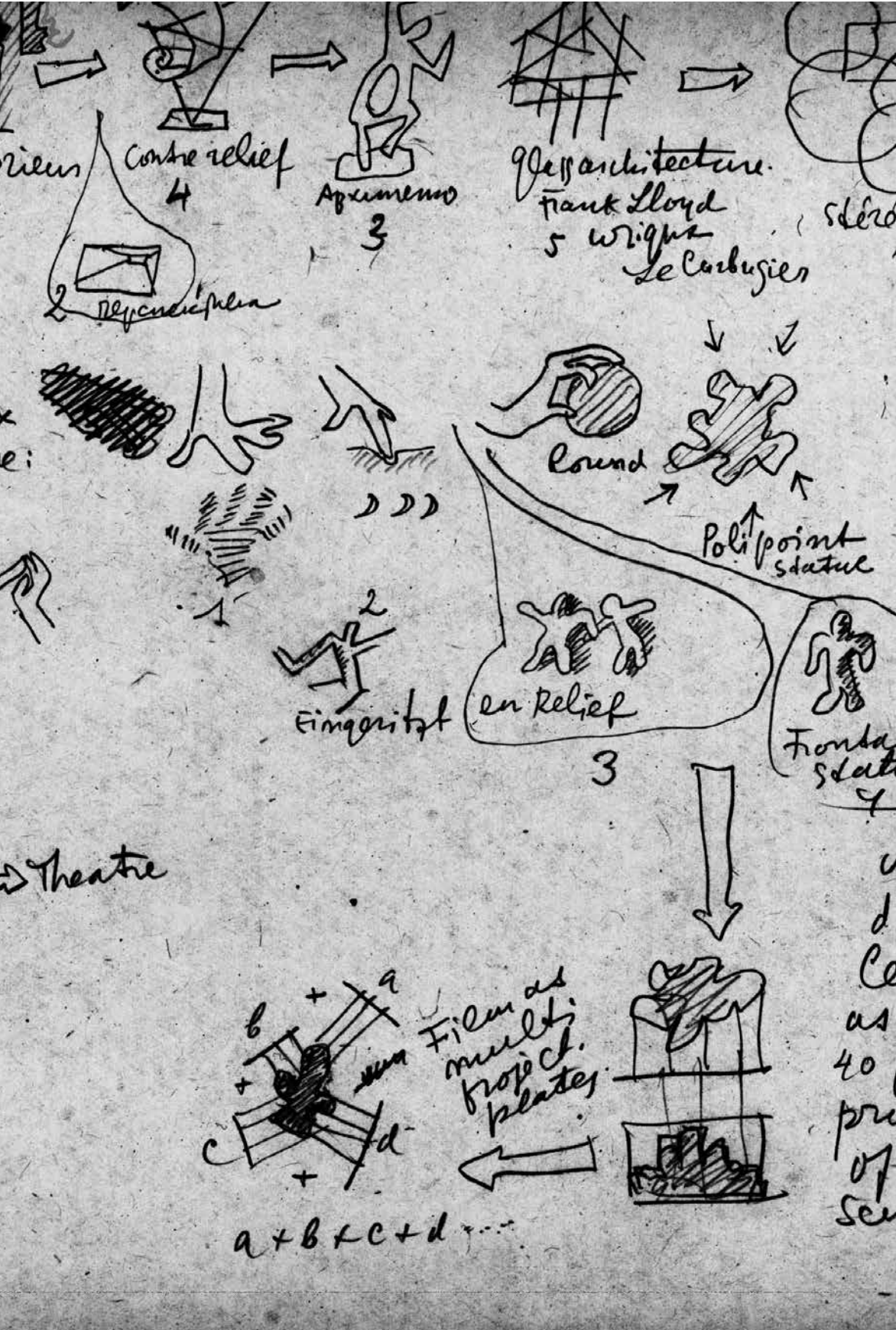
uma auto-organização eficaz e não pode se organizar em um sistema semântico sem um ponto de vista externo a ele. Essa transição refletia o colapso do modelo monista, que, a partir da filosofia de Bogdánov, o Proletkult desenvolvia. Heidegger utilizava o conceito de "Evento" (*Ereignis*) para combinar o tempo e o ser. O "Instante" do período inicial transforma-se, depois de *Ser e Tempo*, em "Evento", que, por si só, representa um clarão, uma iluminação, a suspensão do tempo, quando o ser permeia o *Dasein*[65]. Mas o tema do ser é um tema platônico. O surgimento do elemento caótico da situação revolucionária ganhou em Eisenstein uma forma definitiva na "teoria da participação", ou seja, em uma espécie de platonismo que, obviamente, contrariava todas as diretrizes fundamentais do monismo revolucionário. Basta mencionar o surgimento, da temporalidade para a existência, em um instante de visão, que, inevitavelmente (apesar de todos os truques) emerge à sombra importuna do platonismo.

A teoria do êxtase era convocada a unir o fervor revolucionário, voltado para o futuro, e o entusiasmo manifesto das massas que tinha a capacidade de compreender a situação como uma totalidade passível de observação. No entanto, a síntese do abstrato e do sensorial, da emoção e do intelecto, da contemplação e da participação que Eisenstein buscava alcançar não garantia um movimento contrário, progressivo e regressivo, que se negavam mutuamente em um instante. Não era suficiente direcionar o movimento para lados opostos, era necessário criar condições para se permearem, capazes de gerar sentido. Essas condições foram criadas pela teoria da "participação", do "pensamento participativo", que Eisenstein, como ele mesmo reconhecia, encontrou no antropólogo francês Lucien Lévy-Bruhl[66]. Mas esse é um tema à parte, grandioso, que não pode ser abordado neste artigo.

(Tradução de Anastássia Bytsenko e Graziela Schneider)

65 "(…) o ser e o tempo ocorrem apenas durante um acontecimento. (…) Como acontecimento contém o tempo e, na mesma medida, o ser, eles estão sujeitos à interpretação apenas a partir do acontecimento (…)" HEIDEGGER, M. Bitie i Vremia (Ser e Tempo). M.: República, 1993, p.405. Artémi Magun escreve: "*Eräugnis* representa um ponto de vista a partir do qual as coisas ficam esclarecidas por meio do ser. Parece que o próprio acontecimento ocupa o lugar do olho. (…) O acontecimento é aquilo que une ser e tempo e o que correlaciona entre si todas as três dimensões do tempo." MAGUN, A. Otritsátelnaia Revolútsia. K Dekonstrúktsi Politícheskogo Subiékta (Revolução negativa. Para a Desconstrução do Sujeito Político). SPb: Izdátelstvo Evropéiskogo Universitéta Sankt-Peterbúrga, 2008, p. 205.
66 Lévy-Bruhl foi um filósofo profissional que escreveu livros teóricos na área da antropologia, sem nunca ter realizado uma viagem até os povos "primitivos". Na realidade, ele criou uma espécie de filosofia antropológica.


Interior
2
YOU IN
3
4
7
8
9
IN YOU
Film
MUSIC
Egypt
drawing


Contre relief
4
Agrumento
3
Wright
Le Corbusier
Round
Poli point
statue
1
2
Eingritzt
en Relief
3
Fonta
statu
4
Theatre
Film as
multi
projekt.
plates
a+b+c+d

Teoria como Gesamtkunstwerk[1]

Oksana Bulgakowa

Em 1935 Sergei Eisenstein começou a trabalhar num projeto de filme que retratava a coletivização como um drama arcaico: um garoto de catorze anos denuncia o pai ao GPU e é assassinado por ele. Eisenstein acreditava que, por meio de sua arte e de uma cultura visual superior ele poderia enobrecer esta fábula sórdida e sangrenta de *O prado de Bejin*, adaptada a partir de uma história real. As camadas dessa cultura (impressionismo, arte gráfica japonesa, pinturas espanholas e holandesas) levariam a história para fora do discurso contemporâneo e dos assuntos atuais, projetando-a numa dimensão mitológica. Eisenstein conceitualizou seu "filme de Kolkhoz" como revolta edípica do filho e vingança ritual do pai, que tentou afastar os laços de sangue e parentesco das reivindicações do estado e, dessa maneira, salvar sua tribo.

O Comitê Central interveio e interrompeu esta "produção patológica". Denunciou o projeto como "antiartístico" e "politicamente equivocado". Os críticos enxergaram o erro de Eisenstein na sua teoria, na sua questionável preocupação com mitos, e no seu entusiasmo diante da estrutura pré-lógica do monólogo interno. Supostamente, isto teria levado Eisenstein a antropomorfizar a natureza e interpretar um caso claro de luta de classes como tragédia da Grécia Antiga no espírito de Nietzsche; como uma peça medieval de mistério com coro e personagens mitológicas, que se curvam diante do destino irracional: "Nietzsche, Lévy-Bruhl e Joyce não ajudam em nada um artista soviético".[2] Eisenstein confessou ter confiado demais em sua espontaneidade e criatividade, que – por serem indisciplinadas, subjetivas e anárquicas – o levaram a fazer generalizações incorretas. Condenou seu próprio individualismo, que classificou como patológico, e caracterizou como *degenerados*[3] seus experimentos com incomuns composições de imagens, iluminação dramática, planos de câmera, planos estáticos e máscaras em lugar de personagens realistas.

O modelo teórico criticado, que Eisenstein estava desenvolvendo durante esse período no livro *Método*, deveria oferecer uma explicação psicológico-estética

1 Artigo publicado originalmente em *Varientology*, n.2, 2006 (com atualizações feitas pela autora especialmente para a edição em português).
2 Oshibki Bezhina Luga, *Protiv formalizma v kino* (Moscou, Goskinoizdat 1937), p. 50.
3 *Kino*, 24. III. 1937.

para a determinação dos processos artísticos pelo pensamento arcaico pré-lógico. Nesse sentido, o projeto teórico de Eisenstein pode ser enxergado dentro do mesmo paradigma. Além disso, num certo aspecto ele oferece uma estrutura abrangente para o elo entre vida, arte e teoria. O projeto era a teoria de um artista *moderno* que postulava que os princípios básicos da arte modernista – fragmentação, montagem, visualização e repetição rítmica/recorrência – que determinavam a nova forma de escrever e pensar, que revolucionariam a teoria e a forma de apresentação. A teoria de Eisenstein adquiriu as qualidades de um produto estético inspirado pela prosa experimental, pela pintura cubista ou pelos dispositivos fílmicos. Entretanto, o caráter modernista do fragmento do livro inacabado, cujo significado se torna aparente em conjunção com os demais fragmentos, colidiu com a totalidade da reivindicação de Eisenstein de oferecer uma teoria universal capaz de incluir todos os artistas e todas as obras de arte, bem como as leis do pensamento artístico. A teoria seria em si uma obra que a tudo abrange. Esta contradição era típica daquele período.

Eisenstein trabalhou em *Método*, seu último livro, durante dezesseis anos (1932-1948), até morrer antes de completá-lo. Ele alterou o título várias vezes, fez frequentes correções no esquema do livro, mas o conceito central permaneceu inalterado. No contexto de seus projetos teóricos anteriores – o *Livro Esférico* de 1929 e o livro *Montagem*, de 1937 – sua ideia básica para *Método* parece um pouco estranha no começo, reducionista (apesar do material, para o qual não há limites) e, em seguida, enigmática.[4] Mas são precisamente os primeiros projetos que nos proporcionam a chave para entender a natureza particular de *Método*.

O LIVRO ESFÉRICO

No final dos anos 1920 Eisenstein planejou seu primeiro livro. A necessidade interna de escrevê-lo jazia numa demarcação polêmica. Seus rivais, os diretores Pudovkin, Timochenko e Kulechov, tinham acabado de publicar seus livros de teoria do cinema, bem como os formalistas russos, que criticaram duramente o tratamento inovador de Eisenstein para a linguagem cinematográfica em *Outubro*.[5] Mas Eisenstein queria mais: seu objetivo era oferecer um conceito abrangente que tentava subverter as formas habituais de se elaborar uma teoria, ou seja, um manifesto, um artigo ou mesmo um livro nos anos 1920. Ele não queria

4 Em particular, este manuscrito inacabado atraiu o interesse de muitos pesquisadores: Viacheslav Ivanov, *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR* (Moscou, Nauka, 1977; edição alemã: *Einführung in die allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen, 1985); Anna Bohn, *Film und Macht: Zur Kunsttheorie Sergei M. E.s, 1930–1948* (Munique, diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR, vol. 16 2003); Anne Nesbet, *The Savage Junctures* (Londres, I. B. Tauris, 2003).
5 Semen Timochenko, Iskusstvo kino: Montazh fil'ma (Leningrado, Academia,1926); Vsevolod Pudovkin, Kinorezhisseur i kinomaterial (Moscou, Teakinopechat' 1926); Poetika kino (Moscou, Leningrado, Academia, 1927); edição alemã: *Poetik des Films*, org. Wolfgang Beilenhoff, Munique, Hanser 1974). Lev Kulechov, *Iskusstvo kino — moj opyt* (Moscou, Teakinopechat', 1929).

proporcionar uma classificação técnica dos dispositivos de montagem como Timochenko, nem uma obra na veia de "minhas experiências na arte", como Kulechov, nem um manual bem produzido de como escrever roteiros e fazer filmes, como Pudovkin.

> "É muito difícil escrever um livro. Afinal, todo livro é bidimensional. Meu desejo era que este livro fosse caraterizado por uma qualidade que de maneira nenhuma pudesse caber na bidimensionalidade de uma obra impressa. Esta exigência possui dois aspectos. Primeiro, este conjunto de ensaios não pode sob nenhuma hipótese ser lido em sequência nem pensado de maneira linear. Gostaria que fossem pensados simultaneamente, pois, ao fim, retratam um número de setores, organizados em torno de um ponto de vista geral constitutivo - o método - mas alinhados a diferentes áreas. Segundo, quis criar a mera possibilidade espacial que tornaria viável passar de cada contribuição diretamente a outra e tornar aparente sua interconexão (…) Uma forma de circulação sincrônica como essa, com a penetração mútua dos ensaios, poderia ser alcançada somente na forma… de uma esfera (…) Infelizmente, (…) os livros não são escritos como esferas (…) Minha única outra esperança é que esse livro, elucidando o método da reversibilidade recíproca, seja lido precisamente de acordo com o mesmo método. Na expectativa de que possamos aprender a ler e escrever livros como esferas em rotação. Hoje, temos um número demasiadamente grande de livros como bolhas de sabão. Especialmente a respeito da arte."[6]

Eisenstein escreveu tais pensamentos em seu diário no dia 5 de agosto de 1929. Entre março e agosto de 1929 ele trabalhou repetidamente num plano para uma possível antologia.[7] Não se tratava de uma coletânea de textos que ele tivesse escrito ou concebido. O projeto exigia uma abordagem completamente nova para a organização dos textos, pois envolvia uma abordagem completamente nova para a organização dos textos como alternância desmotivada entre perspectivas e métodos de análise, que se comunicariam livremente uns com os outros, mas ainda permitindo saltos para dimensões diferentes a qualquer momento. Eisenstein

6 Sergei Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, orgs. Oksana Bulgakowa e Dietmar Hochmuth (Leipzig, Reclam, 1988), p. 344.
7 RGALI, 1923-1-1030, 12; 1923-1-1012, 1-2. Arquivo Eisenstein, RGALI (Arquivo Estatal Russo da Arte e da Literatura), Moscou. Os quatro números nas citações das notas se referem à localização do documento. 1: Depositário (fond); 2: Inventário (opis); 3: Unidade administrativa (edinitsa khraneniia); 4: página (lista — aqui p.). Para um relato detalhado deste projeto, ver: O. Bulgakowa, *Sergej E.: drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie* (Berlim, PotemkinPress1996), pp. 31–108.

provavelmente desistiu da ideia de concluir o livro perto de 1932, pois, até essa data, ainda encontramos vestígios do projeto.[8]

Nos ensaios para o *Livro Esférico*, escritos por Eisenstein em rápida sucessão entre 1928 e 1929, a montagem é explicada de acordo com diferentes modelos. A montagem é compreendida como (1) um método condicionante para criar uma cadeia de reflexos condicionados – no entendimento da reflexologia ("Montagem de Atrações Cinematográficas"); (2) como colagem, combinação e recombinação de diferentes materiais – de acordo com o entendimento do construtivismo ("Montagem de Atrações"); (3) como sistema de oposições, que produzem significado – conforme entendida pela linguística ("Perspectivas") e exemplificado pelos caracteres japoneses ("Além do Plano"); (4) como sistema hierárquico de dominantes variáveis – influenciado por experimentos com a nova música e a teoria dos versos de Yuri Tinyanov ("A quarta Dimensão no Cinema"); (5) em termos da lei da unidade e da luta entre os opostos – "A Abordagem Dialética para a Forma do Filme"[9], ou como procedimento sinestético que obriga os diferentes sentidos – visão, audição, paladar, olfato – a se comunicarem uns com os outros ("Uma Junção Inesperada"). Quase todos os conceitos apresentados por Eisenstein nesse texto (atração, dominância, nuance, intervalo) são associados aos diferentes modelos de análise e interpretação. Neste livro, o simbolista metafísico, o marxista vulgar e o dialético que moram em Eisenstein coexistem lado a lado. Paralelamente ao *Livro Esférico*, Eisenstein planejava escrever um libro psicanalítico sobre si mesmo e a origem de sua teoria, *Minha Arte na Vida* – outro setor possível.[10]

A polaridade das oposições esboçadas aqui, as constantes mudanças de ponto de vista e dimensão, criam uma tensão entre os setores, pois o princípio da simultaneidade não deveria ser abandonado. Trata-se do único projeto no qual esta polaridade é admitida. Esta abordagem eleva o *Livro Esférico* para além do desenvolvimento tradicional da teoria, demonstrando de maneira impressionante a nova mentalidade teórica do século XX.

8 No dia 31 de agosto de 1929 Eisenstein escreveu a Kenneth MacPherson, editor da revista britânica *Close Up*: "Preparei o manuscrito de um livro escrito por mim sobre teoria do cinema. Também podemos conversar sobre ele (...)" Citado em: Marie Seton, *Sergej M. E.. A Biography* (Londres, the Bodley Head, 1952), p. 127. Eisenstein também escreveu a MacPherson do México: "Espero que goste de *A Forma do Cinema* — acredito ser uma das obras mais básicas a respeito daquilo que penso sobre o cinema — podendo ser apresentado como página do meu livro ainda "a ser lançado" (que eu temo permanecer para sempre assim!)! sem data, provavelmente 1931. Citado em Seton, *Sergej M. E.*, p. 218.

9 De acordo com a lei da transição das quantidades para uma nova qualidade ou a fusão dos opostos, a montagem é vista como conflito entre duas imagens, dando origem a uma imagem invisível. O salto dialético na interface entre duas imagens materiais deve resultar em algo não-material. A dinâmica fílmica é entendida como processo de constante resolução dialética (de fotograma para fotograma, de quadro para quadro).

10 Eisenstein, Minha arte na vida. *Kinovedcheskie zapiski* 36/37 (1997–1998): 13–23. O título faz alusão ao livro de Stanislavsky, *Minha Vida na Arte* (1924), escrito para a editora americana Little, Brown & Co. e disponível inicialmente apenas em inglês; uma edição russa surgiu em 1926.

No início do século XX o mundo dos sistemas fechados/holísticos sofreu um colapso. Surgiu uma multitude de diferentes tipos de discurso; estes tratavam da obra de arte em seus diferentes aspectos sem a aspiração de englobar o todo.[11] Enquanto utopia, a totalidade tinha sido superada, mas era possível adaptar os resultados de uma única ciência como visão de mundo – de acordo com hábitos antigos – e, com isso, duas maneiras de pensar, a nova e a antiga, foram misturadas. Um discurso não era capaz de traduzir o fenômeno da arte numa linguagem referencial e, portanto, foram usadas metáforas em lugar de conceitos. A teoria também ajuda no entendimento do discurso, não apenas do fenômeno da arte, e o resultado disso foi a autorreflexão e a reflexão dupla, a mistura de estéticas ontológicas e operacionais. Uma abordagem analítica modesta e profissional se consolidou. O *Livro Esférico* é um produto desta abordagem. Eisenstein se junta às fileiras dos especialistas que, como os formalistas, foram capazes de determinar o que é a literatura e o que constitui o cinema. Eisenstein é um deles, mas se comporta como um homem do século passado – deseja a totalidade, com todo o seu conhecimento especializado. O primeiro modelo é a tentativa mais radical de encontrar uma unidade que não existe e que só pode ser alcançada na mudança permanente de um nível ao outro, com base na reinterpretação e no uso variável dos setores não-compatíveis. Eisenstein oferece uma estrutura total para esses diferentes discursos ao adotar o modelo de uma esfera em rotação, permitindo transições e garantindo múltiplas perspectivas.

O LIVRO *MONTAGEM*

O segundo projeto atinge a maturidade nos anos 1930 e Eisenstein o coloca no papel entre 1937 e 1940. Suas influências são a estética de Hegel, a *Philosophie der symbolischen Formen*, de Ernst Cassirer, e *Ulisses*, de James Joyce. O romance foi concebido por Joyce como livro universal de correspondências: cada episódio do livro se passa na geografia real de Dublin e, ao mesmo tempo, representa o mapa de uma cidade universal e a estrutura de uma vida humana cujo simbolismo – nascimento, encontros, despedida – converte o indivíduo em geral. Cada episódio faz analogia com a *Odisseia*. A maioria dos episódios corresponde a um órgão do corpo humano e, juntos, simbolizam um ser humano. Cada episódio possui um tema central que corresponde a uma cor, que por sua vez corresponde formalmente às cores da missa católica e, juntas, elas abrangem todo o espectro de cores. Além disso, cada episódio possui um tema central semântico, correspondente a uma das artes livres que incorporam uma ciência específica conforme definido pelo cânone medieval. Dessa forma, o romance não é apenas um livro, mas um compêndio de conhecimento e simbolismo universais. Quando os dois se conheceram em Paris no dia 30 de novembro de 1929, Joyce mostrou a

11 Ver W. Iser, Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie. In: *Theorien der Kunst*, orgs. Dieter Henrich e Wolfgang Iser (Frankfurt/M., Suhrkamp, 1999), p. 35.

Eisenstein os planos para o romance, fazendo o mesmo com Stuart Gilbert, o primeiro comentador da obra de Joyce.[12]

Eisenstein escreveu então sua versão do livro universal, que dedicou mais uma vez à montagem. Ele procura correspondências entre linha e música, cor e música, e som e imagem no cinema, consideradas por ele como soluções apenas parciais, assim como as correspondências entre pintura, literatura, música, arquitetura, cinema e circo estudadas por ele, entre o visual e o verbal. *Montagem* se torna o *Laocoonte* de Eisenstein, no qual ele avalia a relação entre as artes plásticas e verbais de maneira diferente porque as artes antigas são lidas e testadas aqui por meio da matriz do cinema, e o cinema é examinado por meio da matriz da estética filosófica. Entretanto, Eisenstein sonha com correspondências ainda maiores e as procura não entre as diferentes artes, mas entre a arte, o indivíduo e o cósmico na totalidade metafísica global. Ele supõe que o isomorfismo entre entre o corpo humano e o cosmos é vivenciado de maneira estática e metafísica graças à arte, isomórfica em relação a ambos, e assim a dualidade da consciência e da existência pode ser superada. Paralelamente ao livro, Eisenstein trabalhou com o contraponto entre imagem e som em *Alexander Nevski* (1938), dirigiu *Valquíria* (1939-1940), de Wagner, e concebeu seu primeiro filme colorido, *O amor de um poeta* (1940); em todos os projetos ele foi obrigado a reformular sua ideia de gesamtkunstwerk [obra de arte completa], que sincroniza os diferentes sentidos. Não surpreende que ele não escolha a audição como ponto de partida, como Wagner, optando em vez disso pela visão. Mas o olhar pode ser reestruturado por meio da influência do acústico, do tátil ou de outros estímulos. Trabalhando a partir de suas análises de diferentes obras de arte, Eisenstein tenta formalizar as estruturas composicionais inconscientemente recebidas e, assim, oferece um novo conceito de imagem que pode ser entendido como análogo ao conceito de símbolo de Cassirer. O monumental manuscrito de *Montagem* permaneceu inacabado. Ele contém mais de oitocentas páginas. Nesse texto, Eisenstein integra trechos de seus ensaios sobre a montagem escritos nos anos 1920, mas os reinterpreta à luz de sua nova teoria das correspondências. Eisenstein interrompeu seu trabalho em *Montagem* para desenvolver outro projeto teórico, *Método*, cujo conceito teve origem antes de ele começar a escrever *Montagem*.

O LIVRO *MÉTODO*

Se em *Montagem* Eisenstein examina estruturas isomórficas universais por meio da categoria da imagem, em *Método* ele explora o funcionamento da consciência por meio das impressões que esta deixa nas formas de arte e suas técnicas. As ideias dele a respeito dos efeitos da arte também passam por uma rein-

12 Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study* (Nova York, Alfred A Knopf, 1930). Eisenstein recebeu de Sylvia Beach (a primeira editora de Ulisses) um exemplar deste livro no mesmo ano, enviado por ela a ele na Califórnia.

terpretação radical. Eisenstein não evoca o isomorfismo (obra de arte – corpo humano – cosmos); em vez disso, ele indicou que, durante a percepção estática de uma obra, a arte ativaria e provocaria no observador uma mudança para o pensamento pré-lógico, sensorial, que irrompe da consciência racional como um raio, como ocorre com o inconsciente no modelo de Freud. Assim, a estrutura de uma obra de arte é vista como forma que equivale a uma consciência de múltiplas camadas, e toda a diversidade de formas é vista como interminável sequência de constantes que emanam do trauma básico vivenciado pela consciência ao longo da evolução, na transição do pensamento pré-lógico para o pensamento lógico. Se em sua primeira obra impressa, o *Livro Impresso*, os efeitos da arte são explicados com o auxílio do condicionamento e, no segundo, de acordo com o isomorfismo entre corpo e obra, no terceiro livro o retorno ao trauma básico (evolucionário) garante a coparticipação. Eisenstein descobre uma analogia estrutural entre seu conceito e aqueles de Marx e Freud: Freud busca uma substância básica para explicar a psique humana e descobre um conflito simples e universal; Marx faz o mesmo com a estrutura da sociedade. Eisenstein também procura um conflito semelhante, primário, na arte, algo que ele chama de "problema básico" [Grundproblem] e, no início, usa este como título de seu livro. Partindo da suposição de que há um conflito básico entre as camadas da consciência, cujos rastros são capturados nas formas de arte, Eisenstein passa então para novas concepções de estruturas isomórficas e, finalmente, para um modelo universal de análise por meio do qual fenômenos heterogêneos podem ser descritos, estruturados e investigados: pinturas rupestres, cubismo e gravuras japonesas do século XVII, filmes de Hollywood e o circo, ornamentos e contrapontos musicais, Disney e Andrei Rublev, Joyce e os elizabethanos, várias técnicas de atuação e a construção de uma trama na literatura – por Shakespeare, Dostoievski, Dumas pai e Tolstoi.

Eisenstein usa os conceitos de sensualidade e racionalidade para descrever diferentes estruturas mentais; às vezes ele se refere ao pensamento mítico, "concreto" ou "objetivo" e evita o emprego de conceitos psicanalíticos. Nos anos 1930 ele emprega o termo "pensamento pré-lógico", de Lévy-Bruhl, mas, quando o termo foi criticado, ele o substituiu por "pensamento sensual",[13] que ele encontrara em Marx.[14] Otto Rank indicou já em 1932 que há consideráveis pontos de acordo entre o conceito de pré-lógico em Lévy-Bruhl, o conceito de mítico em Cassirer, o

13 Lucien Lévy-Bruhl estudou a linguagem e os rituais das tribos Bororo e Klamath e introduziu o termo "pré-lógico" para descrever os padrões e raciocínio de uma mentalidade diferente. O conceito de Lévy-Bruhl (seu livro *La mentalité primitive* foi publicado em russo em 1930 [Moscou, Ateist] com prefácio de Nikolai Marr) foi duramente criticado na URRS por causa de seu misticismo, por antropólogos como Franz Boas por sua interpretação arbitrária das descobertas etnográficas, e por psicólogos como Frederick Bartlett pela interpretação psicológica não-imperativa do dito pensamento pré-lógico.

14 *Marx und Engels Gesammelte Werke*, 43 Bände. Berlim (DDR), Dietz Verlag, 1956-1990 Ergänzungsband 1, pp. 465–588, p. 539, p. 543.

inconsciente de Freud e o conceito de simbólico em Jung.[15] Eisenstein estuda as formas deste pensamento primordial de acordo com a descrição em obras de Lévy-Bruhl, Heinz Werner, Ernst Kretschmer, Marcel Granet, Miguel Covarrubias, Rudolf Bilz e Johannes Winthuis; a maioria dos exemplos que ele usa em sua argumentação foi tirada dessas obras.[16] Ele faz citações de livros e relatos escritos por linguistas, antropólogos, missionários e etnógrafos. Tais estudos têm como base um grande acervo de material empírico, e analisam uma diversidade de rituais, práticas, estruturas gramaticais e morfológicas, símbolos, mitos e lendas folclóricas. Seus vestígios na linguagem e no comportamento são interpretados como características que distinguem uma mentalidade específica, que não diferenciam entre interno e externo, subjetivo e objetivo, mas na qual as relações espaciais e as analogias miméticas têm mais significados do que o tempo e a causalidade. Vestígios semelhantes e sintomas – atos falhos, equívocos, imagens de sonho – são usados por psicanalistas para investigar/explorar o inconsciente. Eisenstein segue os rastros deste tipo especial de pensamento no comportamento e nos processos criativos. Com seu interesse pelas estruturas arcaicas, Eisenstein faz parte de uma tendência contemporânea geral (seguindo a mesma trilha de T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Aby Warburg); entretanto, não é o arcaico em si nem as práticas mitológicas de Stalin e Hitler que o interessam (embora ele reúna exemplos), e sim os experimentos modernistas na arte, que ele compara a exemplos da antiguidade clássica, do Renascimento e do Iluminismo. Eisenstein considera as estruturas formalizadas do pensamento sensual um reservatório para os meios/dispositivos artísticos.

O modelo analítico de Eisenstein, que ele chama de *Método*, pode atribuir a todos os fenômenos artísticos o mesmo esquema de constantes (pré-lógico/lógico, sensual/racional, consciente/inconsciente). Diante do panorama do número sempre maior de correspondências em Montagem, o modelo em Método é caracterizado por um estranho reducionismo, análogo à interpretação das características primárias e secundárias da hermenêutica psicanalítica, Eisenstein transforma uma lei da dialética a respeito da unidade nas contradições numa oposição binária. Viacheslav Ivanov interpreta o livro como utopia da total semiotização do mundo. Entretanto, num escrutínio mais atento, a interpretação semiótica do modelo revela guinadas severas.

15 Otto Rank, Art and Artist: Creative Urge and Personality Development (Nova York, A. A. Knopf , 1932), p. 120.

16 Eisenstein escreveu muitas anotações nas margens de seus exemplares dos livros: Lévy -Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1922 (edição russa 1930); Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig, J.A. Barth 1926; Ernst Kretschmer, *Medizinische Psychologie*, Leipzig, J.A. Barth 1922 (edição russa Moscou, Žizn i znanie, 1927); Josef Winthuis, *Das Zweigeschlechtswesen* bei den Zentralaustraliern und anderen Völkern. Leipzig, C.L.Hirschfeld 1928, ; Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Alcan, 1934; Miguel Covarrubias, *The Island of Bali*, Nova York, A. A. Knopf 1937; Rudolf Bilz, *Pars pro toto*, Leipzig, Georg Thieme, 1940.

Num dos últimos capítulos de *Método*, "Círculo", Eisenstein retorna à sua ideia de um *Livro Esférico* e, no dia 17 de setembro de 1947, comenta, "Em 1932 comecei a organizar minhas anotações teóricas a respeito do cinema (um registro que venho fazendo nos últimos quinze anos), e percebi que sonho em escrever um *Livro Esférico*, pois para mim tudo está relacionado a tudo e tudo é transmitido para tudo o mais. A única forma que corresponde a isso é a esfera. Para [alternar] de um meridiano para qualquer outro meridiano. Desde aquela época anseio por este livro, e talvez agora anseie por ele mais do que nunca".[17] As razões para o amálgama do primeiro e do último projeto de Eisenstein jazem na sua maneira de pensar e escrever. Ele rejeita a lógica linear e busca formas de um hipertexto que, aos seus olhos, parece mais próximo das estruturas de pensamento associativas, esféricas e labirínticas, que até hoje só encontraram expressão nos experimentos da arte modernista, e não em textos teóricos. A teoria das estruturas mentais pré-lógicas, que são mediadas por formas de arte, emerge como obra híbrida, construída de acordo com os princípios de uma obra de arte.

O desenvolvimento do *Problema Básico*

Em 1932, Eisenstein compila um catálogo de temas para um projeto de livro. Ele lista os nódulos temáticos e exemplos que pretende usar para ilustrar os paralelos entre pensamento pré-lógico e dispositivos artísticos: a parte pelo todo – sinédoque e plano próximo; magia simpática – a função da paisagem na literatura; participação – a experiência dos atores; a interpretação dos rastros por um caçador – construindo a trama de uma história de detetive.[18] Ao longo dos dezesseis anos seguintes, Eisenstein escreve quatro versões diferentes do livro; cada uma delas se concentra em aspectos diferentes, valendo-se de um modo diferente de análise (algo próximo de sua ideia para o *Livro Esférico*): (1) a exploração das estruturas formalizadas do pensamento pré-lógico (*Método I*), (2) a investigação das formas básicas, (3) a gênese deste modelo teórico na forma de memórias "teóricas", e (4) os fundamentos antropológicos de sua teoria.[19]

Na primeira versão do livro, *Método I* (1932-1940), Eisenstein se concentra nos meios de expressão e da arte que não precisam da verbalização nem a permitem: gestos, entonação, música e circo. O gesto é visto como a Ur-form [forma originária], a origem da palavra, motivo pelo qual Eisenstein reúne material a respeito do papel desempenhado pela pantomima no teatro de Shakespeare e o estilo de atuação de Henry Irving. Eisenstein lê as memórias de atores russos e retorna ao

17 RGALI, 1923-2-268.
18 Eisenstein, Über den Kriminalroman, in: *Herausforderung Eisenstein*, org. O. Bulgakowa (Berlim, Akademie der Künste der DDR, 1989), pp. 13–23.
19 Não estou me referindo aqui à versão do texto compilada por Naum Klejman (Metod. 2 volumes, Moscou, Muzej kino, 2002), e sim ao manuscrito de arquivo (RGALI, 1923-2-231-270, 321-323), publicado em 2007 em quatro volumes pela PotemkinPress Berlin.

seu próprio conceito de movimento expressivo e à ideia de Meyerhold a respeito do jogo gestual. A entonação é compreendida como substituta do significado; por isso, Eisenstein usa longos trechos do livro de Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson* (Paris, Grasset, 1928). Ainda que as partes dedicadas ao circo e à obra de Wagner não tenham chegado a ser escritas, Eisenstein faz um planejamento detalhado para o capítulo sobre o circo (novembro de 1933), e lê obras de Wagner e sobre o compositor. Em *Método I*, nem a visão (o cine-olho de Vertov) nem a audição (o ouvido de Wagner) são considerados os sentidos elementares para uma teoria da arte, e sim o tato - um sentido que costuma ser excluído da teoria estética e para qual não há método de conservação. Eiseinstein não conhece os textos escritos por Herder e Benjamin; seu interesse pelo tato foi despertado pelos escritos de Diderot, pelo Manifesto do Tactilismo de Marinetti e por um livro de Léon Daudet.[20] No capítulo a respeito das características do pensamento prélógico, Eisenstein tenta incluir os sentidos do olfato e do paladar em sua teoria, mas, posteriormente, abandona a ideia. Ele retorna ao sentido do tato como um dos sentidos básicos envolvidos nas origens da arte no quarto livro, *Antropologia*, que começa com um capítulo sobre o sentido háptico. A atenção de Eisenstein para os fenômenos considerados não-verbais ou impossíveis de serem preservados pelas técnicas modernas de registro também atrai o interesse dele para o ritmo. Eisenstein considera o ritmo um elemento básico na criação de uma obra de arte eficaz, pois a biologia de um organismo tem como base princípios rítmicos (respiração, movimento peristáltico, batimento do coração), assim como ocorre com a experiência estática. Eisenstein busca fundir as ideias da escola alemã de psicologia experimental e estética psicológica, ligada a Kretschmer, Wundt e Nietzsche, com impulsos/inspirações de seu estudo das práticas místicas de Inácio de Loyola [Ignatius von Loyola. *Die geistlichen Übungen*. Eingel. u. übertr. v. F. Weinhandl. Munique, 1921, Katholikon, l] e a obra de Wilhelm Reich a respeito do orgasmo [*Die Funktion des Orgasmus*, Leipzig /Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927]. Entretanto, a análise dele para o estado estático e a produção do êxtase na arte é posteriormente ampliada num estudo separado, "Pathos" (1946/1947), no qual Eisenstein usa exemplos dos romances de Rougon-Macquart, de Zola, relacionados por ele no catálogo de temas de *Método I*.[21]

A partir do fenômeno da linguagem, Eisenstein seleciona exemplos de pré-lógica linguística, em especial práticas miméticas e mágicas como encantamentos, examinando as relações entre um som, o formato de uma letra, e o singificado, a onomatopédica de Marinetti e Velemir Khlebnikov. Esta parte é formada por teorias da origem dos nomes e da metáfora, pesquisas com várias gírias, dialetos. As metáforas são consideradas uma prática ligada aos tabus, um desvio do nomear e

20 Léon Daudet, *Les Rythmes de l'homme. Cancer et malaises*. (Paris, Bernard Grasset,1930). RGALI, 1923-2-231, 233.
21 Sergei Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniia v 6 tomakh,* vol. 3 (Moscou, Iskusstvo, 1967), pp.91-128.

chamar (de acordo com Heinz Werner).[22] Eisenstein estuda autores que desconstroem as formas da linguagem lógica (Poe, Joyce, Proust), que seguem a lógica dos sonhos (Nerval), ou que trabalham com o duplo sentido e a ambivalência (a ironia de Anatole France, a coleção de charadas eróticas e contos de fadas de Alexander Afanasiev). Ele frequenta as palestras de Nikolai Marr a respeito da origem das linguagens. A paleontologia de Marr, que busca elos entre a raiz de uma palavra e seu significado, direciona o interesse de Eisenstein pelas origens da arte, os Ur-phenomena [fenômenos originais] de representação: pinturas rupestres, desenhos de criança, em preto e branco e silhuetas. Em todas essas formas, Eisenstein procura o elo entre ritmo e movimento, e encontra isto aperfeiçoado no ornamento. Por meio do ornamento enquanto encarnação pictórica do ritmo, Eisenstein aborda o fenômeno dinâmico da trama. A trama é interpretada enquanto fenômeno pré-lógico e mimético, como encarnação do ritual, que tem como base a organização rítmica do movimento e a ambivalência verbal. A passagem da análise dos fenômenos não-verbais para a trama é explicada por meio de uma construção em etapas:

> 1. Duplo significado, ambivalência linguística, que permitem o estabelecimento de uma conexão entre as funções motoras cinéticas e o trópico (metonímia, metáfora, charada), com base nas práticas mágicas: não nomear, nomear por transferência, encantamento ritual, etc.
> 2. O masculino, o feminino e o bissexual como forma física de ambivalência.
> 3. Ambivalência num personagem (Jekyll e Hyde) e na personalidade de um artista (Lewis Carroll e Charles Dodgeson).
> 4. Nos temas perenes (a busca por um pai, por exemplo).

Eisenstein ainda não elucidou em detalhes a conexão entre esses passos, resumindo-se a esboçá-los. Eisenstein interpreta a ambivalência como constante da unidade de opostos e tenta encontrar uma fórmula dialética da forma, que ele descreve, entretanto, com a ajuda de termos freudianos como "pulsão". Para *Método I* ele deseja escrever uma série de estudos e retratos sob o título de "Le cas de…", que pode ser traduzido como "O caso (…)" ou "O dossiê de (…)". Balzac, Julio Verne, Lev Tolstoi, Stendhal e Lewis Carroll são os candidatos a serem abordados por tais "casos". Eisenstein pretende analisar a consciência individual de um artista em cuja personalidade e obra a ambivalência esteja forçosamente presente como expressão de conformidade a leis gerais. Nesse trecho ele também deseja investigar as utopias como expressão do mesmo impulso que opera no nível do inconsciente coletivo.

22 Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher* (Leipzig, Engelmann,1919).

Nesse substancial manuscrito de 315 páginas frente e verso, que também inclui material e trechos reunidos durante os oito anos de trabalho, a palavra "início" aparece pela primeira vez em 25 de junho de 1940, quando Eisenstein se depara com um texto de Goethe a respeito do pensamento "objetivo" ("gegenständliche"). Anteriormente ele tinha usado o termo "pensamento concreto", de Tolstoi, ou a "linguagem dos objetos", de Swift. Eisenstein está escrevendo um capítulo a respeito do sentido do tato como substituto da visão e de todos os demais sentidos quando lê "Ajuda significativa proporcionada por um engenhoso jogo de palavras", de Goethe; ele arranca as páginas do livro e as coloca na pasta com suas anotações.

O novo plano dá destaque ao movimento expressivo, à representação visual e ao personagem, elementos nos quais ele busca uma tríade dinâmica formada por cinese, mimese e psique. Nesse momento Eisenstein encontra um título em alemão para o livro, *Grundproblem* – problema básico, substituindo a primeira versão, *Grundthema* – tema básico. Se *Grundthema* fazia parte do contexto das anotações sobre a bissexualidade, *Grundproblem* aparece nas anotações sobre dialética. Dali para frente o conceito é desenvolvido em duas direções e culmina em dois volumes do seu estudo – a respeito das formas básicas e da gênese o seu modelo teórico (ambos publicados em 1942-1943). Eisenstein descarta os capítulos sobre utopias e Lev Tolstoi, concentrando a análise do ritmo, do movimento expressivo, ornamento, desenhos de silhueta, metonímia e metáfora em torno de um novo núcleo: a construção da trama. A ambivalência na linguagem é desenvolvida num capítulo a respeito de charadas e rituais mágicos. A partir do ritual, que reúne magia, imitação, movimento, gestual e ritmo, Eisenstein pode proceder a uma situação que ele entende como materialização do trópico na trama. A análise de uma situação, como um escravo e um rei trocando de vestes entre si, por exemplo, é realizada em muitos exemplos literários de E. T. A. Hoffmann, Feuchtwanger, Heine, Shakespeare e Balzac. Eisenstein quer mostrar que as figuras do pensamento pré-lógico formam a base da "anedota sedutora" na trama. Os temas perenes e personagens não se limitam mais à busca por um pai, incluindo também a vingança (*Hamlet*) e o incesto (*Édipo*). Eisenstein não analisa *Kim*, de Kipling, como tinha planejado fazer, examinando em vez disso a história de detetive em detalhes. O manuscrito se encerra de maneira abrupta no meio de um capítulo sobre *L'auberge rouge*, de Balzac, e *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, porque Eisenstein teve de começar as filmagens de *Ivan, o Terrível*.

O plano de Eisenstein de escrever estudos de caso a respeito de determinados artistas não foi concretizado. Apenas um artista é analisado como "caso" – o próprio Eisenstein. A partir disso desenvolve-se uma espécie de autobiografia psicanalítica de como sua teoria teve origem. A investigação de formas básicas e suas memórias teóricas são escritas paralelamente, e as últimas anotações têm data de janeiro de 1943. No último livro Eisenstein tenta desvendar os impulsos biográficos que determinam a lógica de suas ideias criativas, a escolha desta ou daquela forma

de expressão. Se em *Montagem* Eisenstein tinha reinterpretado seus ensaios anteriores dentro dos moldes da nova concepção, em *Método* ele busca substanciar uma direção teleológica de toda a sua obra, que agora segue um desenvolvimento regido pela lei, da montagem de atrações ao monólogo interno e ao Método. De maneira semelhante às suas *Memórias*, escritas posteriormente, ele não lista todas as suas fontes de inspiração, limitando-se àquelas geralmente aceitas: Freud, Frazer, Lévy-Bruhl e Marr são incluídos, mas não Wilhelm Reich nem seus amigos mexicanos-trotskistas, homossexuais, pintores e antropólogos. A visita a Magnus Hirschfeld, com quem ele desejava debater a bissexualidade da dialética, é substituída por uma anedota a respeito de um encontro com um travesti búlgaro.

Esses dois volumes permanecem inacabados, mas o manuscrito é bastante diferente de *Método I*. e do último volume, *Antropologia*. Eisenstein escreve uma nova cópia e, assim, separa as duas seções de seus rascunhos, o *brouillon*. Em janeiro de 1944 ele começa um novo volume, ao qual se refere como "Parte 2". Aqui Eisenstein reelabora todo o conceito como projeto antropológico. Ele retorna ao sentido do tato, ao animismo e aos mitos ctônicos. O corpo deixa de ser um modelo, convertendo-se numa fonte direita e em material da arte. A pele é analisada como superfície para pintura, a tatuagem como o primeiro autorretrato, o útero como forma primal e origem da arquitetura e da cerâmica. Os fluidos corporais e excreções (sangue, urina e excremento) comandam o espectro de cores original. O esqueleto, como modelo de estrutura, é substituído pelo corpo fluido, e qualidades plasmáticas e polimórficas são buscadas na forma. O movimento expressivo é estudado a partir do exemplo da ameba. Disney se torna um objeto central da análise porque, na obra dele, as qualidades plasmáticas da forma, da cor e do ritmo são combinadas ao animismo e totemismo.[23] A semântica das formas visuais básicas é investigada no lugar da trama; aqui, o círculo é um foco central. O Édipo de Freud é substituído pela hipótese de Otto Rank a respeito do trauma primário do nascimento. É por isso que Eisenstein não usa a busca pelo pai como tema perene, e sim o arcaico mito do dilúvio. A metonímia na imagem, que não foi tratada a fundo em *Método I*, torna-se até certo ponto um capítulo um pouco extenso a respeito da série *As Banhistas*, de Degas; a composição é interpretada como encarnação do impulso básico de retorno ao útero, causado pelo trauma do nascimento. No volume anterior, tanto a tensão quanto a lei da fusão dos opostos são pontos focais; aqui, o estado mais arcaico da não-diferenciação é evocado. As últimas anotações para esse livro, redigidas quatro dias antes da morte de Eisenstein, começam com uma citação de *Rigveda*, que envolve a não-separação original entre existência e não-existência.

No último capítulo de *Método I*, Eisenstein quis apresentar um panorama do cinema soviético incorporado a uma de suas ideias básicas, segundo a qual o ci-

23 Sergei Eisenstein, Disney (fragmento). *Kunst und Literatur* 36 (1988): 795–815; 37 (1989): 77–93. Ed ingl.: Calcutá, Seagull Books, 1986.

nema representa o estágio final no desenvolvimento da arte porque abrange a todos os experimentos e formas.[24] Em suas últimas anotações para *Método*, este projeto é substituído por um plano mais ambicioso. Eisenstein esboça um projeto de história do cinema como expressão do inconsciente coletivo na qual as tradições cinematográficas russa e americana desempenham um papel, assim como os surrealistas franceses e o cinema alemão.[25] A análise do inconsciente coletivo no cinema, inspirada pelo recém-publicado livro de Siegfried Kracauer, *De Caligali a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*, substitui o capítulo sobre utopias, que foi posto de lado.

Nomeação - o dicionário alemão

Ambos os títulos, *Grundproblem* [Problema Básico] e *Metod* [Método], fazem alusão a clichês discursivos. Quando a filosofia se firmou como disciplina nas universidades alemãs, em meados do século XIX, "*Grundproblem*" era uma das palavras usadas com mais frequência nos títulos das obras acadêmicas sobre história da filosofia, estética e psicologia.[26] Se em russo a palavra tem certa qualidade enigmática, em alemão *Grundproblem* é tão clichê quanto a palavra "método" no discurso soviético dos anos 1930. Entretanto, a palavra também pode ter um significado programático: método não é o mesmo que teoria, lei ou cânone; designa um sistema operativo, aberto e dinâmico que orienta a atividade epistemiológica e prática.[27] Eisenstein entende que o conceito se refere a uma maneira específica de pensar; assim, seu livro não oferece um cânone, e sim uma fórmula analítica, que pode descrever não apenas a arte, mas também o pensamento.

Como mencionado acima, a palavra "início" aparece nas anotações depois que Eisenstein lê um ensaio de Goethe. O texto de Goethe foi publicado com alguns de seus demais ensaios científicos (Eisenstein tinha a edição parisiense de 1840). Estudiosos contemporâneos enxergavam o texto como autobiográfico: o ensaio de Goethe é uma réplica ao psicólogo August Heinroth e seu livro *Antropologia* (1822), no qual o autor analisa o pensamento de Goethe. Para Heinroth, o pensamento de Goethe não era filosoficamente abstrato, mas objetivo. Dessa forma, observação e contemplação seriam, em si, pensamento.[28] Esta característica distinta da epistemiologia de Goethe é mencionada por Georg Simmel e,

24 RGALI, 1923-2-244.

25 RGALI, 1923-2-268. Kracauer: *From Caligari to Hitler – a psychological history of the German film*, Nova Jersey: Princeton University Press 1947.

26 O catálogo da Biblioteca Estatal de Berlim — Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz — relaciona mais de 100 livros publicados entre 1880 e 1932 em cujo título aparece a palavra *Grundproblem*.

27 Ver o ensaio Methode em: *Philosophisches Wörterbuch*, org. Georg Klaus e Manfred Buhr (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1974), pp. 792–795. Agradeço a Karl Eimermacher por trazer isso à minha atenção.

28 "... daß nämlich mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere; daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen und von ihm aus

posteriormente, por Walter Benjamin, ao analisarem o conceito de Goethe do *Urphänomen*, o fenômeno primordial. Este conceito aparece na obra de Goethe sobre a metamorfose das plantas e a teoria das cores. Goethe percebeu que, na física e na química, o objeto de cognição é uma abstração formulada pelo sujeito, ao passo que, na biologia, o conhecimento é obtido diretamente por meio da observação, e as leis e estruturas dos organismos vivos se tornam visíveis na forma. Essas formas originais revelam a substância e aparecem como uma materialização das ideias de Platão.[29] Simmel se atém à síntese do absoluto e do sensual no plano imediato e instantâneo, que para ele constitui a totalidade natural em contraste com a perspectiva comum da teoria, que separa a substância do objeto, a lei geral da coisa, a observação dos impulsos, a sensualidade do significado. "O conceito do fenômeno primordial busca superar essa separação: é a lei imemorial observada temporalmente, a revelação imediata do geral."[30] Nos anos 1920, a coincidência entre aparência e substância é lembrada pelo conceito de Kracauer de superfície.[31] Benjamin dá o passo seguinte e comenta em seu *Passagen-Werk*: "Uma imagem é a dialética congelada (…) Ao estudar o relato de Simmel a respeito do conceito de verdade em Goethe tornou-se claro para mim que meu conceito de 'origem' em meu *Trauerspielbuch* é uma herança rigorosa e conclusiva deste conceito básico de Goethe, tirado do domínio da natureza e trazido para o domínio da história. Origem – este é o conceito do fenômeno primordial que foi transferido dos contextos naturais pagãos para os contextos judaicos da história".[32] Benjamin estabelece um paralelo entre este conceito histórico e o conceito de natureza de Goethe; em *Passagen-Werk* a história da origem evolui para uma arqueologia das formas de percepção histórica.

Também para Eisenstein o conceito de Goethe foi uma importante iniciação. Eisenstein usa o termo fenômeno primordial em *Montagem* (1937) para descrever a propriedade básica do cinema, a criação da ilusão do movimento. O pensamento envolvendo o traço caraterístico de Goethe é um aprofundamento do

das innigste durchgedrungen werden; daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei". W. von Goethe, *Werke*, vol. V. (Paris, 1840), p. 336 "Ele diz que meu pensamento funciona objetivamente. Com isso ele quer dizer que meu pensamento não é separado dos objetos, que os elementos do objeto, as percepções do objeto, fluem para o meu pensamento e são totalmente permeadas por ele; que minha própria percepção é um pensamento e meu pensamento, uma percepção." Goethe, Johann Wolfgang von. *Scientific Studies* (vol. 12 em *Goethe: The Collected Works*), organizado e traduzido por Douglas Miller. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1995, pp. 39-41

29 J.W. von Goethe, *Werke*, Apêndice, vol. 3. (Paris, 1889), p. 185.

30 Georg Simmel, *Goethe* (Leipzig, Klinkhardt und Biermann 1921), pp. 55–57; citação p. 57.

31 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Trand. Thomas Y. Levin. Cambridge/Londres: Harvard UP, 1995.

32 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, org. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982), p. 577. Sobre Simmel e Benjamin, ver Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA, Londres, MIT Press, 1991), pp. 72–73.

pensamento do próprio Eisenstein, condensado numa única palavra, estimulando-o a começar a escrever seu livro.

Dialética sexualizada

Embora ambos os títulos, *Grunproblem* e *Methode*, ganhem distinção por seu lugar firme no discurso contemporâneo, as disciplinas em que Eisenstein localiza seu projeto não são nem um pouco tradicionais.

Os nódulos que são as fontes e elementos de *Método*, e que portanto o definem, reúnem diferentes modelos gnoseológicos (dialética, misticismo), problemas específicos de estética (imitação) e psicologia (êxtase, sobreposição) numa estrutura epistêmica estranhamente sexualizada.

Êxtase

Os estados de êxtase têm conexão com o misticismo, definido por Eisenstein como estágio preliminar da dialética. No início do século XX o misticismo passou por uma retomada e se tornou tema de acalorados debates no modernismo europeu.[33] Os mundos de imagens dos sonhos de Santa Teresa D'Ávila e Juan de la Cruz são discutidos por Baudelaire (*Les Salons*, 1845) e Merezhovsky (*Die spanischen Mystiker*, 1939). Os protagonistas de *Ulisses* (1925) e *A Náusea* (1938) leem Inácio de Loyola e conhecem bem as marcas de suas técnicas psicológicas. Eisenstein foi apresentado a diferentes doutrinas herméticas e místicas em 1920 pelo rosacruciano Boris Zubakin, que também influenciou muito o jovem Mikhail Bakhtin. Eisenstein reuniu literatura a respeito do misticismo durante toda a sua vida, algo que chocou os intelectuais alemães de esquerda.[34] Em seu relacionamento com Stanislavsky, que tinha descoberto técnicas de ioga para seu método de atuação antes de Eisenstein, há o ciúme: Eisenstein não interpreta Stanislavsky com referência ao budismo, mas com referência a outra fonte – os *Exercícios* mentais de Loiola.

No entendimento de Eisenstein, o cômico é uma imagem espelhada do êxtase. Ele não se interessa pelos textos clássicos do século XX a respeito do humor (de Freud ou Bergson, por exemplo), mas, primariamente, pelo grotesco humor mexicano induzido pelas drogas: *vacilada*. "Vacilada é uma gíria para o hilário transe causado pela marijuana."[35] Eisenstein tinha vivenciado e estudado esse fenômeno quando esteve no México. Além disso, todas as passagens que ele cita de *Les paradis artificiels* [Paris, J. Vautrain 1946], de Baudelaire, envolvem o tipo particular de hilaridade associado ao consumo do ópio. Talvez Eisenstein tenha to-

33 Laura Wittman, Mystics without God: Spirituality and Form in Italian and French Modernism. Dissertação de doutorado, Universidade Yale, 2001.
34 Recordações de Hans Feld registradas em vídeo, arquivo da Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlim.
35 Anita Brenner, *Idols behind Altars* (Nova York, Payson & Clark,1929), p. 180. Eisenstein disse certa vez que seu filme no México tinha sido adaptado a partir deste livro; mas, posteriormente, ele não voltou a mencionar Brenner, e o nome dela não consta no manuscrito de *Método* (Brenner era próxima dos trotskistas mexicanos.)

mado conhecimento dessas passagens ao ler *Entwicklungspsychologie*, de Heinz Werner, que cita Baudelaire com frequência.

Dialética e misticismo

"D[ialética]" é entendida primariamente com fusão de opostos; talvez seja por isso que o misticismo seja definido como seu estágio preliminar. Um dos alicerces da doutrina do misticismo é a noção dos "opostos que se somam num só", para a qual Nicolás de Cusa sugeriu o termo *coincidentia oppositorium*. A intenção era descrever um fenômeno paradoxal desta união, de acordo com o qual os opostos permanecem opostos. Apenas esse estado bipolar permite a descrição do fenômeno de Deus ou a base da existência. Como fonte que o apresentou à bipolaridade, Eisenstein indica o livro de Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, que leu em 1920.[36] Eisenstein não estava interessado nas previsões apocalípticas de Weininger, e sim na interpretação antropológica do masculino-feminino como base dialética de nossa cultura e conhecimento. Ele estava fascinado pela ideia da androginia, que veio de Platão por meio dos alquimistas de Svedenborg e era celebrada nos círculos simbolistas russos. Para Svedenborg, o andrógino mítico seria a imagem paradigmática do ser humano perfeito, pois a fusão entre masculino e feminino significava o retorno a uma unidade primordial, que traz dentro de si a completude absoluta, incluindo o conhecimento completo. Eisenstein alimentou suas ideias de androginia a partir da cabala e de obras etnográficas e de ficção: *The Mystic Rose* (1902; Londres, Methuen 1927), de Ernest Crawley, *Das Zweigeschlechterwesen* (1928), de Josef Winthuis, os romances de Balzac (seu *Seraphita* popularizou as ideias de Svedenborg e as apresentou na forma de uma história de amor), e os romances de Joséphin Péladan. Eisenstein ignora os filósofos russos, como Vasili Solov'ev, Viacheslav Ivanov, Pavel Florensky e Sergei Bulgakov, para quem a androginia é uma estrutura de referência importante.[37] Ele faz citações apenas de Vasili Rozanov e seu livro *Ljudi Lunnogo Sveta* (Povo do Luar, 1913), algo compreensível: Rozanov entende a bissexualidade como categoria epistemiológica, e não ontológica.

Eisenstein transforma a dialética num conceito antropológico e sexualizado ao interpretar a dialética como *coincidentia oppositorum* mística e como encarnação do masculino-feminino na androginia: "a dialética é a projeção no consciente (numa concepção filosófica) da bissexualidade de nossa estrutura

36 1923-2-1109, 133. O livro de Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien und Leipzig, Braumüller,1903) foi um sucesso de vendas na Rússia (a primeira tradução completa surgiu em 1908).
37 A respeito do discurso russo sobre a androginia, ver: Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia* (Ithaca, NY, Cornell University Press 1992); Olga Matich, *Creating Love's Body: Experimental Life in Fin-de-Siècle Russia* (Madison, The University of Wisconsin Press, 2005).
38 Diário, 10.III-22.VIII. 1931, México, 1923-2-1123, l. 182.

(*stroeniia*). As lendas a respeito da separação dos sexos. A bissexualidade com resquício – como memória de um fenômeno existente da bissexualidade (a costela [de Adão] e a separação de Eva)".[38] Os antigos mitos oferecem o material para compreender o fenômeno da unidade: "O tipo mais arcaico de 'unidade no universo' – perto de nossos ancestrais sem diferenciação de gênero; a separação de Ad[ão] e Eva, o ser de Platão, a história de Lilith e as duas pessoas unidas pelas costas (na cabala) – é na verdade mais próximo do fenômeno vegetativo. Nesse ponto é necessário inserir fatos do drama biológico anterior à evolução dos sexos – depois de *The Physical Basis of Personality* [Charles Stockard, Nova York : W. W. Norton & Co., Inc., 1931]. Por exemplo, a questão dos gêmeos do mesmo sexo, que se desenvolvem a partir de um só óvulo (…) Gênio – é a pessoa que preenche o desenvolvimento dialético do universo e consegue se envolver com ele. A bissexualidade como pré-condição fisiológica precisa estar presente em toda a dialética criativa".[39] Eisenstein anota esses pensamentos no seu diário e, em seguida, escreve uma carta a Magnus Hirshfeld com data de 23 de maio de 1931, pedindo a ele provas da bissexualidade de Hegel.[40]

De maneira semelhante, as ideias de Eisenstein a respeito de conflito, ou luta, são sexualizadas. Os livros a respeito de conflito consultados por ele não se confinam às interpretações marxistas, como em *Dialektik der Natur*, de Engels, que ele lê em 1926 na tradução russa recém publicada. Em 1930/1931 ele estuda *The Philosophy of Conflict* (1919), do psicólogo sexual britânico Havelock Ellis. Nas anotações de Eisenstein há um pensamento mencionado com frequência a respeito da harmonia repleta de conflitos de uma obra de arte, que tem como base a bipolaridade, a união dos opostos, que empurram "para cima" e "para baixo".[41] A referência a Ellis nos leva a suspeitar que esse estado não deveria ser interpretado como descrição de uma unidade estática, mística ou dialética, e sim como um orgasmo, definido em *Método* como breve e 'mais comum' transição ao êxtase (algo para o uso diário) – alcançável de maneira repetida e regular.

Recorrência e ritmo

A recorrência e a imitação são a parte dourada no esquema de Eisenstein. Em outros momentos, a recorrência é para ele impossível de separar do ritmo e da imitação. Como ele afirma em seu texto "Imitação como Maestria" (1929), a arte da era moderna, que inclui suas próprias obras, não imita a forma e sim a estrutura fundamental, ou seja, a organização rítmica; em se tratando do ci-

39 ibid., l. 138–139. Bohn, p. 301, citado com erros e sem data.
40 O rascunho da carta está no diário de Eisenstein, 1923-2-1113, 62-63; foi publicado em: *Eisenstein und Deutschland*, org. O. Bulgakowa (Berlim, Henschel, 1998), pp. 96–97.
41 "A dialética de uma obra de arte tem como base uma polaridade extremamente interessante. O efeito de uma obra de arte decorre do fato de haver nela um processo contraditório em andamento: o impetuoso e progressivo movimento ascendente que busca níveis mais elevados de consciência e, ao mesmo tempo, sob a forma de níveis penetrantes do pensamento sensual mais profundo." (1935) Eisenstein, Das dynamische Quadrat, p. 146.

nema, não a representação pictórica, mas o ideograma do movimento.[42] Esses dois fenômenos também estão ligados ao êxtase e ao misticismo. Os *Exercícios* de Loyola propõem alcançar um estado de êxtase por meio da repetição rítmica. No primeiro terço do século XX o ritmo parece ser um remédio universal para a solução de todos os problemas. Economistas, psicólogos, filósofos e artistas elogiam os méritos do ritmo.[43] Declaram que este deve ser o mediador entre natureza e arte, protegendo a percepção estética e ajudando a superar a fragmentação tão celebrada na arte moderna. Os princípios rítmicos são buscados no espaço (Kandinsky) e no movimento (Reinhardt, Meyerhold), na consciência da poesia, da música e do cinema (*Rhythmus 21*, de Hans Richter, e *Rhythme coloré*, de Leopold Survage). Em 1919 Osip Brik escreve *Zvukovye povtory* (Repetição do Som) e, em 1929, Andrei Bely escreve *Ritm kak dialektika* (Ritmo como Dialética). Eisenstein faz citações do livro de René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine*, e do livro de Ernst Kretschmer, *Medizinischer Psychologie*, nos quais o efeito do ritmo é explicado por meio de funções vegetativo-somáticas do organismo humano.[44]

O fascínio de Eisenstein com a natureza biológica dos efeitos rítmicos parece ser muito próximo da determinação de Nietzsche das categorias e valores estéticos como biológicos[45] conforme manifestada no seu conceito de intoxicação dionisíaca (Rausch): "Para que exista a arte, para que haja um fazer e contemplar estéticos, é indispensável uma condição psicológica: o frenesi".[46] O estado de intoxicação e delírio é mais forte do que um efeito: Nietzsche descreve os estados

42 Eisenstein, Nachahmung als Beherrschung, em: *Herausforderung E.*, pp. 46–48.
43 Ver, por exemplo, Wilhelm Seidel, Rhythmus, em: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, vol. 5, org. Karl-Heinz Barck et al. (Stuttgart, Metzler, 2001), p. 294f.; Marianne Streisand, Rhythmische Räume, em: *TopoGraphien der Moderne*, org. Robert Stockhammer (Munique, Fink, 2005). Para o projeto "Archäologie der Moderne", Streisand reuniu uma extensa bibliografia a respeito do ritmo, à qual recorro aqui: Paul Scheerbart, *Das Perpetuum mobile*. Edição facsimilar da original de 1910(Erlangen, Renner, 1977); Emile Jaques-Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung* (Basel, Schwabe, 1921); Rudolf von Laban, Die Welt des Tänzers (Stuttgart, W. Seifert 1920); Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912] Bern, Bümplitz, 1952) e muitos outros.
44 René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht* (Berlim, Viena, Leipzig, Paul Zsolnay Verlag , 1931), p. 134f. Ernst Kretschmer, *Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis* (Leipzig, 1922), pp. 41–43.
45 Karl-Heinz Barck. *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1 (Stuttgart, Metzler, 2000), pp. 386–388.
46 "Todos os tipos de frenesi, por mais diferente que seja seu condicionamento, têm a força necessária para se alcançar isto: acima de tudo, o frenesi da excitação sexual, a mais antiga e original forma de frenesi. Também o frenesi que se segue a todos os grandes anseios, todos os efeitos fortes; o frenesi dos banquetes, torneios, dos feitos de coragem, vitória, todos os movimentos extremos; o frenesi da crueldade; o frenesi na destruição, o frenesi sob determinadas influências meteorológicas, como o frenesi da primavera, por exemplo; ou sob a influência de narcóticos; e, finalmente, o frenesi da vontade, o frenesi de uma vontade inchada e sobrecarregada" Nietzsche. Götzen-Dämmerung, em: *Kritische Gesamtausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari. Abt. 6, vol. 3 (Berlim, Walter de Gruyter, 1971), p. 110. Texto Crepúsculo dos Deuses em inglês preparado a partir do original em alemão e das traduções de Walter Kaufmann e R.J. Hollingdale; http://www.handprint.com/SC/NIE/GotDamer.html#sect11

fisiológicos extremos que a música de Wagner, por exemplo, induz no ouvinte, "respiração irregular, problemas respiratórios, irritabilidade extrema com súbito coma".[47] Eisenstein, cuja noção de êxtase se assemelha ao estado fisiológico da intoxicação, não é tão radical. Ele toma ritmo e repetição como modelo a ser imitado e explica isso com relação à natureza da percepção estética. O ritmo é sua base porque Eisenstein vê a natureza, o ser humano e o trabalho artístico como um círculo que garante a união do cósmico, do biológico e do social.

Eisenstein faz suas primeiras anotações e seleciona citações a respeito do ritmo para *Método* depois de ler o ensaio de Wilhelm Reich sobre o orgasmo. Em 1934 Eisenstein entra em contato com Reich e pede a ele um exemplar de seu livro sobre o orgasmo, no qual o ritmo é investigado. A resposta de Reich é cheia de entusiasmo: "Fiquei particularmente contente em ouvir de um dos principais camaradas do campo das artes que a arte tem muito a ver com o problema central da substância viva, com o orgasmo". Ele envia a Eisenstein o livro e mais algumas edições da revista que ele publica no exílio na Holanda, revelando também sua opinião a respeito de o *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein: "Em *Potemkin* o espectador é arrebatado pelo ritmo, que consiste numa continuidade direta do ritmo básico biológico-sexual. Até onde posso julgar, os pensamentos racionais do comunismo são mais eficazes no cinema quando são associados num bom sentido ao nosso ritmo biológico".[48]

Sobreposição

O termo "Sobreposição" não se enquadra entre os conceitos sexualizados debatidos acima (dialética, misticismo, recorrência, ritmo).[49] Eisenstein tinha investigado essa peculiaridade da percepção e do pensamento em seu texto "A abordagem dialética para a forma do filme" (1929), que seria incluído no *Livro Esférico*. O fenômeno da sobreposição, observado na estereoscopia, chamou atenção para as diferenças entre percepção natural e percepção por meio de um aparato técnico. Era geralmente atribuído à desestabilização no entendimento da subjetividade.[50] Eisenstein, no entanto, vê a sobreposição como um potencial criativo dos processos mentais humanos, que reestrutura continuamente as "marcas e impressões". São essas reflexões que ajudam Eisenstein a enxergar a montagem como algo *não-linear*: a montagem não é feita com uma sucessão de imagens em sequência, consistindo em vez disso numa série de sobreposições.

47 Fragmente. *Kritische Gesamtausgabe*, seção 8, vol. 3, p. 307.
48 *Eisenstein. Schriften*, org. Hans-Joachim Schlegel, vol. 4 (Munique, Hanser,1984), p. 254.
49 Na opinião de Benjamin, o fenômeno da sobreposição é induzido pelo haxixe: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 526.
50 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA, MIT Press 1990).
51 Eisenstein, Dramaturgie der Filmform, em: *Herausforderung Eisenstein*, p. 30 (o original é em alemão).

> "(…) na verdade os elementos sucessivos não são dispostos lado a lado, e sim em cima um do outro. Pois o conceito (sensação) do movimento emana do processo de sobreposição da impressão retida da primeira posição do objeto e a posição na qual este é visto em seguida (…) A discrepância entre os contornos da primeira imagem memorizada e a imagem captada a seguir – o conflito entre elas – cria a sensação de movimento (…) O olho segue a direção de um elemento. Retém a impressão visual, que entra então em conflito ao seguir a direção do segundo elemento."[51]

A técnica da sobreposição causa a percepção da tridimensionalidade e representa a origem da ilusão do movimento na projeção cinematográfica e na imagem (= símbolo). Quando duas variáveis de uma ordem são sobrepostas, surge algo que possibilita o acesso a uma dimensão mais elevada: o primeiro quadro somado ao segundo forma uma imagem, e uma imagem somada a outra forma um conceito abstrato. A impressão é bidimensional, e a imaginação, tridimensional. O conceito deve incluir uma quarta dimensão, temporal. Além de interpretar a montagem, este conceito reinterpreta a imagem no filme – esta existe no processo de lembrar e esquecer, e a percepção da imagem funciona como interação entre a memória daquilo que acaba de desaparecer e o esquecimento do que acaba de ser visto. Assim, a origem da ilusão do movimento no cinema e o próprio cinema são entendidos como materializações da memória humana.

Linguística

Símbolo e conceito são fenômenos linguísticos que significam uma mudança de dimensão (imagem → palavra), e as reflexões de Eisenstein a respeito da montagem sempre concluem com as reflexões dele sobre a natureza da linguagem do cinema. Assim, não é por coincidência que sua lista de "fontes e componentes" chega ao fim com "L [inguística]". Eisenstein conhece todas as tendências e desenvolvimentos contemporâneos na linguística.[52] O interesse de Eisenstein nos casos em que a linguagem se depara com suas próprias limitações o leva ao trabalho de Fritz Mautner. Este desenvolveu um modelo de acordo com o qual o mundo é duplicado na linguagem, que em princípio não pode desempenhar a tarefa de representar a realidade porque não existe analogia entre a afirmação e o objeto de referência. Por esse motivo Mautner tenta analisar o simbolismo lógico da construção de uma afirmação externa à linguagem. As ideias dele, que também influenciaram Ludwig Wittgenstein,[53] demonstram uma desconfiança em relação à linguagem semelhante àquela dos pós-estruturalistas mais tardios.

52 Saussure é um dos poucos estudiosos cuja obra não está entre as referências de Eisenstein.

53 Gershon Weiler, *Mauthner's Critique of Language* (Cambridge, Cambridge University Press 1970).

A linguagem não pode ser entendida como referente isento de ambiguidade, seja da realidade externa ou do pensamento.

Eisenstein tem suas dúvidas a respeito dessa posição radical, voltando-se para Karl Bühler, que também trabalha com a estrutura do pensamento e a verbalização da visão. O manuscrito de Eisenstein contém uma tradução datilografada de um capítulo de *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Jena, Gustav Fischer,1934), de Bühler, que examina os elos entre linguagem e cinema a partir do ponto de vista das funções da representação. O interesse de Bühler nisso foi despertado originalmente por seu estudo dos saltos – rupturas espaciais nas descrições e movimentos balísticos dos olhos sobre os caracteres tipográficos[54] – que ele compara às rupturas espaciais na montagem de cinema (do plano próximo ao plano longo) e aos movimentos de um observador em torno de um objeto. Ambos os exemplos não podem ser contínuos porque são repetidamente interrompidos por pausas e diversões. Na linguagem as pausas são superadas com a sintaxe e, no cinema, com a dinâmica. Na opinião de Bühler, as pausas não são causadas pela tecnologia, e sim pela natureza da percepção e, para sustentar sua posição, ele analisa textos de Homero, interpretados como listas de montagem. Esta abordagem influencia claramente a análise de Eisenstein das descrições literárias em obras de Puchkin, Maupassant e Tolstoi.[55] Enquanto lê, Eisenstein toma nota da fragmentação espacial, do enquadramento, do movimento do olho conforme manipulado pelo autor ao longo dos detalhes de um plano próximo ou plano longo, e das mudanças de perspectiva sem motivação. Ainda assim, Eisenstein não aceita a conclusão de Bühler, ou seja, que a representação linguística seria invariavelmente mais rica do que a cinematográfica graças ao caráter compacto de uma unidade linguística. Bühler também compara as habilidades de um espectador de cinema àquelas de um detetive, que precisa ler as divas visuais e construir uma relação causal entre elas.

Eisenstein não se compara a um detetive (nem a um psicólogo, psicanalista, antropólogo ou linguista), e sim a um patologista, algo semelhante ao cirurgião de Benjamin. Ele também faz referência a Salieri, a quem pretende dedicar seu livro ainda não publicado, como patologista. Eisenstein diz que o pós-mortem, a análise por dissecção, sempre resulta numa abordagem estática, mas isso é superado em seus estudos pela dinâmica que emana do cinema. Como referência científica Eisenstein usa a palentologia, que investiga a vida de eras passadas por meio da análise de fósseis. Georges Cuvier, cujo nome aparece nas primeiras anotações de *Método I*, desempenhou um papel importante na definição da disciplina da paleontologia e se tornou famoso por suas reconstruções de animais extin-

54 Com relação a este ponto Bühler menciona o livro de B. Erdmann e R. Dodge, *Psychologische Untersuchungen über das Lesen auf experimenteller Grundlage* (Halle, Niemeyer,1898).
55 O mais conhecido desses textos é: Pushkin, the montageur, em: *Sergei Eisenstein*, *Selected Works. Towards the Theory of Montage*, vol. 2, org. Richard Taylor (Londres: BFI, Bloomington, Indiana University Press, 1995), pp. 109– 223.

tos a partir de restos fossilizados. Em *Método*, a leitura dupla constitui uma trilha e esta base se torna o elo para relacionar a imagem (um fragmento) ao contexto, uma narrativa dinâmica (trama), unindo ambos os paradigmas de pensamento.

Os paradigmas, que determinam as conclusões intuitivas e racionais, são trazidos ao primeiro plano por Carlo Ginzburg em sua análise de um paradigma de evidências. O primeiro tipo inclui a interpretação de um rastro por parte de um caçador, de sintomas por parte de um psicanalista, e de pistas por parte de um detetive. Este tipo de conhecimento está ligado a um paradigma hipotético da medicina, que sempre lida com os sintomas e nunca com a transparência. O conhecimento exato e racional, estabelecido para a ciência, exclui a perspectiva individual, que impossibilita a classificação matemática. Nesse caso, números e dados são interpretados, mas não os sentimentos e sensações produzidos pelos sentidos, como um cheiro ou uma nota musical. É por isso que fisiognomia e grafologia, que pertencem ao primeiro paradigma, perdem seu status científico no século XX. Entretanto, quando o método estatístico (como o de Bertillion) fracassa e não consegue dar conta do sujeito (do criminoso, no caso da criminologia), emerge um método de identificação que tem como base um vestígio (ou seja, a impressão digital), que reproduz o paradigma da evidência. A semiótica também pertence a este mundo paradigmático, cujas origens Ginzburg identifica na década de 1870.[56]

Eisenstein segue o primeiro paradigma. Ele explora as ciências que não produzem descrições exatas – paleontologia, psicanálise, grafologia, fisiognomia, etnografia e antropologia – e, com o auxílio delas, interpreta gestos, entonação e histórias que têm como base o *pars pro toto*. Entre os vestígios que Eisenstein tenta decifrar e classificar estão estruturas formais da linguagem e o pensamento em imagens – pensamento pré-lógico. Na verdade, a paleontologia é de importância fundamental para o projeto porque, além de analisar fragmentos, Eisenstein produz textos principalmente sob a forma de fragmentos. A natureza fragmentária do seu projeto chega a permear sua sintaxe, pois há partes de frases ausentes ou marcadas com pontos, colchetes e barras, que comunicam entonação e gestos. O texto consiste em anotações, páginas de diário, análises e citações da literatura científica e das revistas ilustradas, da ficção barata, da literatura das belas letras e dos comentários políticos. O material de texto de outros autores em cinco idiomas diferentes se torna parte do texto do próprio Eisenstein, assim como as fotos, desenhos e pictogramas colados. Fragmentação e montagem são fortes características do pensamento no novo século XX.

Natureza e história, fragmento e montagem

Há dois projetos, muito próximos de *Método*, a respeito dos quais Eisenstein não sabe: a fórmula pathos de Aby Warburg e sua história não-verbal da arte, e

56 Carlo Ginzburg, Clues, Myths, & Historical Method trad. John e Anne Tedeschi (Baltimore, John Hopkins UP, 1989), pp. 96-125.

a arqueologia das formas de percepção histórica de Walter Benjamin. Philippe-Alain Michaud comparou o atlas de imagens *Mnemosyne*, de Warburg, à teoria da montagem de Eisenstein, que tem como base as dominantes e, com isso, pode organizar uma série de imagens sem comentário. Nessa série de imagens, Warburg às vezes usa um tipo de imagem dominante, orientando assim a leitura das imagens.[57] Os paralelos entre os projetos de Eisenstein e de Benjamin são tão significantes que precisam ser descritos em detalhes. Ambos os projetos demonstram um novo tipo de pensamento teórico e escrita.

Método é uma gigantesca colagem de citações e material preliminar; *Passagen-Werk*, de Benjamin, é uma enciclopédia fragmentária do século XIX. É impressionante como ambos os autores trabalham com material semelhante e usam métodos de trabalho parecidos. Fazem uso de seus próprios ensaios escritos anteriormente no novo projeto: esses produtos finalizados são então desconstruídos com citações e comentários, encaixando-se na lógica da nova pesquisa. Ambos os autores trabalham com folhas simples de papel, distribuídas entre pastas, que são organizadas de acordo com os motifs e temas do projeto. Anotações e trechos transcritos são feitos paralelamente em diferentes pastas e, em seguida, desmembrados. Eles leem alguns dos mesmos livros e até citam alguns dos mesmos trechos dessas obras.[58] Eisenstein e Benjamin dialogam com Walt Disney e o colocam na linha dos pensadores utopistas que leva a Fourier e Sue. Ambos são obrigados a reunir consciência mítica e períodos históricos e, com isso, ambos estudam a ideia de eterno retorno de Nietzsche.

A relação mais significativa é o tema que escolheram investigar e a nova técnica de montagem de fragmentos, que resulta numa nova qualidade e aproxima a obra teórica da condição de obra de arte.

Eisenstein e Benjamin analisam a modernidade na sua relação com estruturas arcaicas e as estruturas dos sonhos. Eisenstein vê as obras de arte como impressões reificadas de imagens oníricas coletivas de uma mentalidade pré-lógica; Benjamin vê o mundo dos objetos do século XIX, como as galerias, estações de trem, exposições mundiais, edifícios de vidro, panoramas e lojas de departamento, como um mundo de sonhos reificados, como ruínas fisiognômicas do capitalismo, como fósseis de uma mentalidade na qual substância não é separada de superfície. Benjamin compara essa arqueologia aos princípios dos surrealistas, que descobrem que a coisa (*objet*) é um vestígio de uma nova mitologia, e também ao fenômeno primordial de Goethe.

Benjamin vê a si mesmo como um intérprete de sonhos, que tenta decifrar a linguagem das imagens do século XIX; é por isso que todos os conceitos comuns

57 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (Boston, MIT Press, 2004).
58 Bourget sobre Baudelaire (RGALI, 1923-2-236; Benjamin, p. 329); os trechos de Curtius sobre a mania de conspiração na época de Balzac (RGALI, 1923-2-252; Benjamin, pp. 547–548); exemplos do livro de Régis Messac, que compara os romances de Cooper com os romances urbanos detetivescos de Sue, Féval e Hugo (RGALI, 1923-2-248; Benjamin, p. 553).

precisam ser substituídos por enigmáticas imagens oníricas. Quando começa a trabalhar em *Passagen-Werk*, Benjamin mantém um protocolo de seus sonhos, e faz experimentos com drogas.[59] Ele busca inspiração, uma "iluminação materialista e antropológica"[60] que permitirá ao autor reunir história, natureza e mito, analisando o resultado.

Também para Eisenstein o estado estático é um ponto de partida importante. Ele compara esse estado induzido pela arte à sensação entorpecente causada pelas drogas, pelo álcool ou pela esquizofrenia. Analisa esse estado e compreende seu papel, não como mero analista dos sonhos e da pré-lógica, mas como analista da imaginação e da cultura humana em sua totalidade, na qual o século XIX é apenas um estágio, e a arte, apenas uma área dentre muitas.

O tema sendo estudado e o método de "iluminação" estática levam Eisenstein e Benjamin a seguir uma lógica visual em lugar de uma lógica linear. Assim, eles constroem seus livros de acordo com princípios associativos da montagem, que substituem a narrativa tradicional dos estudiosos. Eles pretendem que os princípios da montagem tornem "visível"[61] o objeto da análise. Para ambos os autores a consciência dialética é um órgão de despertar. Na imagem dialética Benjamin enxerga passado e presente reunidos com as imagens-desejos do inconsciente coletivo. Para Eisenstein, as imagens oníricas da era moderna se fundem às imagens primordiais de uma sociedade sem classes em seu consciente. É exatamente nessa junção que as utopias passam a existir, algo que interessa a ambos os autores como tópicos recorrentes do inconsciente coletivo. Ambos os autores realizam um trabalho preliminar de preparação para a escrita de um capítulo sobre os utopistas, e escolhem os mesmos protagonistas: Fourier, Sue, Grandville e Disney. Benjamin diz que Fourier concebeu o trabalho de acordo com o modelo dos jogos infantis, sem ser orientado pela produção de valor, e sim pela "natureza melhorada". Quando as pessoas deixam de ser exploradas, deixam de explorar o meio ambiente, e a realidade se torna um sonho.[62] Em Marx e Freud, Benjamin descobre que as pré-condições para o século XIX se tornam fonte de sonhos coletivos, aos quais a geração moderna atribui um significado revolucionário.[63]

Eisenstein vê as utopias do século XIX como arquivo dos sonhos coletivos no qual o progresso técnico e o desenvolvimento social caminham de mãos dadas. O socialismo se alimenta desses sonhos, que ele propõe analisar tomando como exemplos Campanella, Moore, Cabet e Julio Verne. Entretanto, Eisenstein descarta esse tema. Na sua pasta dedicada às utopias, Eisenstein coloca um recorte do *Pravda*, criticando duramente as comparações entre sociedade comunista e

59 Rolf Tiedemann, Introdução do Editor, em: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 17.
60 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 297
61 Susan Buck-Morss chama atenção especial a isso em relação a Benjamin; ver Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, pp. 218–219.
62 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, pp. 455–456.
63 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 583f.

formas pré-históricas. O ensaio do *Pravda* é a última coisa na pasta – uma pista sem nenhum comentário do autor. Entretanto, Eisenstein retoma esse tema precisamente em relação a Disney. Eisenstein enxerga um dos motivos para a ressonância da obra de Disney na promessa utópica de liberdade dentro das relações das pessoas com a natureza; isso dá a Eisenstein a transição para Fourier e as analogias que podem ser estabelecidas entre Disney e Fourier. A visão utópica de Fourier, na qual natureza e humanidade se tornam aliadas, se situa em oposição diametral à industrialização, que subjuga tanto os humanos quanto a natureza.

A natureza é determinada por ciclos, e a história, pelas mudanças. Benjamin e Eisenstein precisam relacionar o tempo histórico, concebido por Marx como progresso, à recorrência eterna do tempo mitológico. A solução de Benjamin é a análise do fetiche (uma dimensão mítica e fantasmagórica da produção de mercadorias, uma forma de tempo paralisado), e a tentativa de enxergar a história como um fenômeno natural. Sua "arqueologia" pode ser literalmente interpretada e visualizada como depósito de fragmentos, ruínas da história social, e fósseis da história natural, que foram arrancados de uma história. O fragmento, o objeto e a forma do projeto de pesquisa de Benjamin não são integrados a uma narrativa, mas existem independentemente. A reversão da história na natureza rejeita a ideia de um desenvolvimento e evolução regidos pela lei. Esses podem ser determinados pelo arqueólogo de acordo com sua vontade.[64]

Neste que é seu último projeto teórico, Eisenstein é confrontado pela necessidade de definir formas eternas e narrativa histórica em relação uma com a outra. Ele o consegue ao definir a arte em geral como recorrência do trauma básico causado pelo salto de uma forma de pensamento para a outra, do tempo cíclico para o tempo histórico. O retorno a este trauma, que é ao mesmo tempo tornado real e superado em cada obra de arte, garante uma experiência de êxtase. Assim a arte é definida como necessidade antropológica. É somente graças a esse mediador, criado pela própria humanidade, que as pessoas conseguem superar a oposição entre natureza e história e estabelecer formas mitológicas de tempo como contrapeso para o tempo histórico. Em *Método I* Eisenstein destaca uma citação de Hegel: "'Apenas a consciência tem história, na natureza todas as formas estão presentes ao mesmo tempo'. Como devemos interpretar isso?"[65]

64 Mikhail Iampolski interpreta a arqueologia de Benjamin com referência a Derrida como modelo alternativo de evolução. Este modelo desconstrói o logocentrismo de Platão, que determina a filosofia ocidental e pressupõe uma instância fundamental de significado, verdade e logos. Ver Mikhail Iampolskii, Istoriia kul'tury kak istoriia dukha i estestvennaia istoria. *Novoe literaturnoe obozrenie* 59 (2003): 22–89.

65 RGALI, 1923-2-231. A citação de Hegel é de uma tradução russa; pode ter sido tirada de Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften em Grundrissen (Teil II, Die Naturphilosophie) ou de *Phänomenologie des Geistes*: "So hat das Bewußtsein [...], das hier betrachtet wird und welches als Weltgeschichte ein gegenständliches Dasein hat. Aber die organische Natur hat keine Geschichte". "O sistema de formas de vida conscientes que é abordado neste tratado, e que encontra sua expressão existencial objetiva como história do mundo. Mas a natureza orgânica não tem história"–Theoriewerkausgabe, vol. 3, p. 225. Phenome-

Nesse sentido não surpreende que Eisenstein ignore autores considerados importantes na União Soviética dos anos 1930: Lukács e Bakhtin, embora ambos tentem solucionar o mesmo problema de como reconciliar a tipologia das formas simbólicas, seja essa orientada com base em Kant, Cassirer, Freud ou Lévy-Bruhl, com o espírito histórico (seja neo-hegeliano ou marxista).[66] Talvez Eisenstein ignore esses autores porque sua metanarrativa é outra: não se trata de um romance ou gênero adaptado a partir de uma história. Eisenstein se envolve com uma impressão, uma trilha, um fragmento, que foi tirado do seu contexto, da narração. Até as estruturas narrativas que Eisenstein pretende analisar são atribuídas a uma matriz não-narrativa de *pars pro toto*. Não é por coincidência que o texto mais "dialético" de Eisenstein, "A abordagem dialética para a forma do filme", deixa de analisar a montagem como cadeia linear, e sim como copresença de todas as imagens. O empreendimento de *Método* pode ser visto como movimento orientado de maneira retrógrada em direção à origem, e interpretado como nostálgico, escatológico e psicanalítico.[67] A hipótese de Rank e Ferenczi a respeito da pulsão psicológica primária – o retorno ao útero – exerce fascínio considerável sobre Eisenstein nesse momento.

Os fósseis, ruínas, impressões e fragmentos não são apenas os objetos de análise, determinando também a maneira com a qual *Passagen-Werk* e *Método* são escritos. Idealmente, Benjamin imaginou sua obra como montagem das citações de outros, sem nenhum comentário do autor. Ele compreendeu esse princípio tanto como forma de trabalhar quanto como novo tipo de construção, que poderia levar à teoria que gera a si mesma sem a necessidade da injeção de interpretações.[68] Nesse sentido ele compara sua obra aos escritos morfológicos de Goethe, e diz que, em decorrência dessa construção, o caráter metafísico do texto se tornaria autoevidente, assim como um novo método de argumentação: "Não tenho nada a dizer. Só tenho a mostrar".[69] Os fragmentos da construção da montagem são autônomos e podem produzir diferentes significados em diferentes contextos, algo que, no caso de uma teoria, pode levar à instabilidade epistemiológica.[70]

Eisenstein, mestre da montagem dialética no cinema, transpõe esse princípio para a teoria. Seu modelo busca superar a instabilidade epistemiológica pela astúcia por meio da re-contextualização e interpretação. A seleção de citações

nology of Mind da edição Torchbooks da Harper & Row's (1967) de Phenomenology (1807), traduzida por J B Baillie (1910), http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ph/phc1aa.htm A publicação de *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* foi o primeiro volume publicado na época de uma nova edição russa e nova tradução das obras de Hegel (1929–1933).

66 Galin Tihanov, *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time* (Oxford, Oxford University Press 2000). Os livros de Bakhtin estão na biblioteca de Eisenstein e contém anotações, mas ele não demonstra nenhuma reação a Lukács.

67 Como Mikhail Iampolski indicou em carta à autora com data de 21.2.2005.

68 Relatório do Editor, em: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 1072.

69 Relatório do Editor, em: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 574.

70 Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, p. 227f.

escolhidas é tirada de uma série de fontes e disciplinas que são autoexclusivas, como a psicologia e a psicanálise ou o misticismo e o marxismo, para os quais Eisenstein encontra um novo e surpreendente contexto e novas referências. Assim, Eisenstein, que, com sua intertextualidade, referencialidade, com a incompletude do seu discurso, fragmentação arbitrária, repetição e mudanças demonstra todas as características de um pós-moderno, nos traz de volta a uma narrativa interpretativa.

Os quatro volumes de *Método* iniciam a mesma investigação. Mas correspondem a modelos descritivos diferentes, ou epistemas. Se aplicarmos a classificação de Foucault, a estratégia descritiva do primeiro volume pertence ao sistema clássico. Em vez de plantas e minerais, figuras do pensamento são descritas e classificadas junto com seus vestígios nas obras de arte. Os modelos analíticos que Eisenstein usa aqui (Marx, Freud, Mautner), entretanto, rompem com o epistema clássico. Ao mesmo tempo Eisenstein descobre a relevância do pensamento objetivo de Goethe para seu tema, que de certa maneira testemunha uma identificação entre objeto e palavra semelhante à observada no Renascimento, longe do ceticismo de Mautner a respeito da capacidade da linguagem de compreender o objeto. O segundo volume é próximo da epistemiologia do século XVII. Este tentou unir as disciplinas preocupadas com a linguagem (lógica, retórica, gramática) com as disciplinas preocupadas com o mundo (geometria, astronomia, matemática) por meio da lógica, que na geometria analítica se reflete em linhas e formas. Paul de Man interpreta isso como uma tentativa de adaptar a linguagem à realidade fenomenológica, ao mundo do movimento, que a geometria buscou compreender.[71] Em seu ensaio místico e geométrico, "Sobre a estrutura das coisas" (1939), Eisenstein segue esse paradigma, mas não inclui o ensaio em *Método*.[72] O terceiro volume é uma autobiografia psicanalítica. O quarto volume usa o mesmo material dos primeiros três volumes, mas há uma mudança no modelo descritivo e analítico: este tem como centro o ser e o corpo humano. Assim, no projeto entra o epistema antropológico, que começa com Kant. Eisenstein tem laços de grande proximidade com a estética alemã, tanto com a dialética hegeliana e o marxismo quanto com a estética fisiológica de Nietzsche. Sua liberdade para misturar tudo isso vem do cinema, que Eisenstein compreende como "universo experimental", "cujo modelo pode servir à investigação das leis de fenômenos muito mais relevantes e interessantes do que as de meras imagens saltitantes".[73]

Para Eisenstein, o advento do cinema foi o pré-requisito para a criação de um novo tipo de teoria da arte, que assume novas formas e pode provocar o leitor,

71 Paul De Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis, Londres, Minnesota UP 1986).
72 Eisenstein, On the structure of things, em: *Nonindifferent Nature*, trad. Herbert Marshall (Cambridge, Cambridge UP, 1987), pp. 3–37.
73 Carta (1931) a Esfir Shub. E. Shub, *Zhizn mija – kinematograf* (Moscou, Iskusstvo, 1972), p. 381.

graças à natureza analítica do próprio cinema, levando-o a adotar novos modelos de percepção. O cinema revela a estrutura que permanece oculta nas demais artes, e permite que manipulemos a direção, a atenção e o significado, tornando a análise tão produtiva. Plano próximo, dupla exposição e movimento invertido são truques do cinema, mas Eisenstein os compreende como reificações de figuras do pensamento. Acima de tudo essas figuras determinam o pensamento do autor. *Método* é um produto da visualização e da cinematografização do pensamento, um cinema mais experimental, dialético e extático de Eisenstein.

No seu rascunho da introdução Eisenstein descreve a crise interna que foi desencadeada pelo seu trabalho em *Método*. Ele descobriu que a arte mergulha o recipiente na barbárie, na percepção primitiva, que se situa no mesmo patamar da esquizofrenia, das drogas e do álcool – sinônimos de êxtase místico e dialético. Nesse momento ele se viu pronto para desistir dessa obra vexatória.[74] A crise ocorreu num momento em que Alemanha e Rússia Soviética, na época os dois estados mais revolucionários da Europa, regrediram para essas normas de comportamento pré-lógicas, fomentando conscientemente as psicoses de massa. As descrições de tais formas bárbaras são tiradas de jornais e colocadas em pastas como vestígios do interesse de Eisenstein nas relações entre o mítico e o histórico, o regressivo e o progressivo – não apenas nas formas de arte ou nas neuroses individuais.

O leitor é convidado a ler esses vestígios ou pistas como um criminólogo ou um psicanalista. A compreensão do texto exige habilidades especiais. O leitor precisa avançar pelas páginas como se estivesse no labirinto de um hipertexto, seguindo mudanças de perspectiva não provocadas e saltos associativos, ler desenhos e pictogramas e, em vez da lógica causal, deve seguir a argumentação da lógica pictórica do autor; ou seja, o leitor deve ler um estudo intelectual de acordo com regras que só são aplicadas a textos poéticos ou filmes. Eisenstein não vê nisso um tipo de ruptura. Ele não escreve de maneira linear nem diacrônica, e sim de maneira espiral, esférica e simultânea; escreve de acordo com a forma de funcionamento habitual do pensamento. A forma ideal para essa publicação seria um hipertexto que conteria a simultaneidade virtual de todas as referências, mas que também tornasse impossível simplesmente seguir o fluxo do texto. A natureza dupla das formas antiga e nova ameaça dilacerar o livro de dentro para fora. Isto torna a leitura da obra uma experiência ao mesmo tempo tortuosa e fascinante, assim como pretendia o autor, invertendo início e fim, unindo as contradições e criando uma simbiose de informação e deformação.

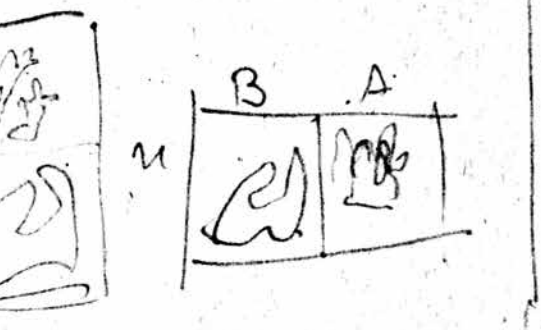
(Tradução de Augusto Pacheco Calil)

74 RGALI, 1923-2-245-247.

Фотомонтаж - прошлое

...я. Картинка рассматривается как ц...
ряду картинок составляется целое п...
монтирования.

...у Гэрроо
...а вариантов
...ления о Гаше"



В эпоху Елисаветы
иллюстрация на балла
"The Norfolke Gentlem
"Берет такие же ф
фигурки и меняя
положение и одеж
в ...горизонтальном
...ое представление
...равилами и не ч
См. Shakespeare
Vol. II Ballads and

...ложение фигурок в сцене

Это не пол
...ронологи
J. Phoenix. С
Слово о Га

Eisenstein: A construção do pensamento por imagens[1]

Ismail Xavier

O princípio da montagem: do teatro ao cinema

Mesmo quem está pouco familiarizado com o trabalho de Eisenstein já aprendeu a associar o seu nome ao princípio da montagem e encará-lo como figura ímpar no elenco dos cineastas voltados para a teoria. É, sem dúvida, notável o seu trajeto entre 1923 e 1948, resumo de toda uma fase da problemática da representação no cinema. As noções que criou se redefinem ao longo de uma obra imensa, em parte ainda desconhecida, estação obrigatória dos balanços críticos e das revisões teóricas, tal como atestaram os escritos de André Bazin (anos 40), Christian Metz (anos 60) e Gilles Deleuze (anos 80).

Em termos da inserção do artista no seu tempo, a posição de Eisenstein se afigurou, desde o início, estratégica – em tudo associada ao que se definia nos anos 20-30 como traço por excelência do moderno. Fazia cinema esta arte celebrada por todos como filha do tempo e da máquina. Apresentava-se no cenário internacional como o realizador do filme-impacto, *O Encouraçado Potemkin*, e como porta-voz do novo – a Revolução de 17. Ponto decisivo, conduzia uma prática em que, efetivamente, a montagem – como justaposição de elementos que se mantém separados, claramente visíveis embora integrados na composição – era um procedimento central. Estes são traços que definiram o seu prestígio, feito da conjugação entre a força das imagens que produziu e o papel que assumiu na consolidação da nova arte: era alguém capaz de explicá-la, enunciar os seus princípios construtivos.

Na mesma época, Jean Epstein, na França, e outros estetas em diferentes países deram ênfase à montagem no cinema, em consonância com suas observações sobre os princípios formadores da poesia ou das artes plásticas no mundo moderno. Justaposição, descontinuidade, fragmentação do espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e ao princípio de continuidade, são marcas que aproximam o futurismo, cubismo, construtivismo e outras propostas do início do século em sua resposta ao mundo técnico das invenções, aos desafios da vida "simultaneísta" da cidade. Mas foi sem dúvida a tradição do cineasta-teórico Lev Kulechov, seus discípulos e principalmente seu maior dissidente,

1 Este texto foi publicado originalmente em NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Livro este que compõe a série iniciada com os volumes *Os sentidos da paixão, O olhar, O desejo, Ética e Tempo e História*, todos organizados por Adauto Novaes. Mesmo tendo sido escrito no princípio da década de 1990, o texto de Ismail Xavier já dialoga com a renovação dos estudos eisensteinianos que se intensificaria na década seguinte.

Eisenstein, que adensou a teoria do cinema nos anos 20 e ofereceu a poetas, pintores e modernistas em geral os instrumentos para consolidar a posição do cinema como emblema do princípio da montagem e como baliza para aferição de estilos modernos. Sabemos, no entanto, que a teoria da montagem em Eisenstein se construiu a partir de sua prática de diretor teatral, encenador do Proletkult, quando expõe a concepção de espetáculo que considera afinada ao espírito da Revolução. Tal emergência da questão da montagem, em 1923, na proposta de cenógrafo e encenador confirma um movimento pelo qual aspectos centrais das estéticas da modernidade se formularam dentro do conflito de poéticas na esfera das artes plásticas, do teatro e da literatura, somente depois se desdobrando em uma teoria do cinema. Este novo espetáculo, tal como outras formas da cultura popular urbana, sinalizou uma nova sensibilidade, um novo ritual cotidiano mediado pela técnica, um modelo de experiência visual e formas capazes de inspirar o artista erudito sem, no entanto, constituírem seu próprio terreno a reflexão estética capaz de inaugurar uma teoria da montagem com as implicações hoje conhecidas. Eisenstein, na busca de um estilo teatral à altura dos novos tempos, tomou como referência as formas já vigentes no espetáculo de variedades, no show de cabaré, no *music-hall* e no cinema burlesco, este cinema do início do século empenhado na exibição dos efeitos da nova técnica, ousado no ritmo, nos truques e na agitação física.[2]

O manifesto "Montagem de atrações" (1923), escrito a partir da encenação de uma peça de Ostrovski, é a matriz de sua primeira teoria da montagem. Seu mote é a recusa do teatro psicológico, da *mise-en-scène* apoiada na continuidade de ação. Eisenstein quer um espetáculo que se aproxime do circo, na sucessão descontínua e na "fisicalidade" das atrações, que retire a palavra do centro e nivele o texto com outras linguagens que se impõem pela agressividade da montagem feita de precisão, geometria, corpo humano em constante movimento. Na sua proposta, afinada com outras experiências de minimização do texto na performance teatral, a palavra se põe como estímulo de mesmo valor que outros originados na cenografia, nos objetos, na gestualidade dos atores e ginastas, nos sons e nas luzes, num conjunto de equivalências em que a cor de uma camisa dialoga de forma ostensiva com uma frase, um gesto de acrobacia traduz uma emoção, um dispositivo mecânico impõe uma cadência logo suplantada por qualquer outro princípio motor que passa a conduzir a cena. O teatro de atrações de Eisenstein tem um lado *agit-prop*, é pedagogia militante que procura um controle de seus efeitos (o espectador deve caminhar na direção ideológica desejada); quer, no en-

2 Tom Gunning se inspirou nas noções de Eisenstein ao definir um gênero específico de espetáculo que recobre as várias tendências da primeira década do século, época anterior ao desenvolvimento e consolidação do cinema narrativo-dramático: "cinema de atrações" deriva da fórmula eisensteiniana – montagem de atrações – e resume, de forma sugestiva, as experiências oferecidas pelos variados usos da nova técnica. Ver a coletânea *Screen. Frame. Narrative*. Thomas Elsaesser (org.) BFI, 1990.

tanto, alcançar eficiência e sentido claro a partir de uma experiência estética que confia em certa afinidade entre seu teor agressivamente moderno e a estrutura psíquica da plateia. Para falar de tal estrutura, há, no entanto, somente a citação sumária de Pavlov, e a evocação dos reflexos condicionados não chega a fazer de sua teoria da recepção um ponto forte do manifesto. Deste, o ponto de interesse é a exposição do programa do artista, sua opção pela experiência do teatro popular contra o que considera teatro burguês, seu primado do gesto estilizado como peça de um discurso em que corpo humano e objetos da cultura material de um tempo se igualam como , unidades do espetáculo. A ordem de sucessão das atrações é a chave da leitura, mas a tônica da montagem é realçá-las todas, marcar a descontinuidade que as separa, bem como a qualidade sensorial responsável por seu impacto.[3]

Esta proposta apresenta, na forma provocativa e sumária do manifesto, a concepção da prática artística como uma espécie de engenharia social. Os materiais se expõem com clareza e a montagem se pauta pela ideia de ajuste de peças, eficiência, controle. Na produção do espetáculo é a luta da operação formativa do artista contra a inércia dos materiais; na recepção do espetáculo é a avalanche de estímulos trabalhando o psiquismo do espectador "como um arado".

A inspiração construtivista deixa aqui a sua marca, o que não surpreende, dada a importância desta tendência no contexto soviético dos anos 20, enquanto desdobramento da vanguarda num país marcado pela aposta radical no avanço técnico como alavanca para a construção de uma nova ordem social. Tal inspiração tende a permanecer nas versões subsequentes da teoria da montagem quando Eisenstein passa ao cinema, pois esta tônica de precisão e controle na transformação técnica de um material ganha um contorno mais definido na montagem cinematográfica. A demanda pela fisicalidade e pela mobilização direta dos objetos encontra na nova arte um arranjo que ele considera mais ajustado entre ator e locações reais (a imagem impressa na película homogeneiza os elementos da *mise-en-scène* numa composição plástica única). No cinema, a montagem chega ao paroxismo de seus poderes, pois é imagem "captada" – já segundo ângulo, luz e escala calculados – é matéria-prima mais ajustada para o trabalho de transformação. Nestes termos, a passagem do teatro ao cinema é vista como sinal de progresso.[4]

Nova técnica, nova arte, novos métodos. Avançar sempre.

No momento de sua estreia no cinema, Eisenstein abraça tal teleologia. Encara seu novo *métier* como algo que teria vindo para coroar uma evolução, apoiado

3 Para exemplos de *atrações* no espetáculo de Eisenstein, ver o texto "Montagem de atrações" e suas ilustrações na antologia *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 1983.
4 Ver o texto que Eisenstein escreveu no momento de sua passagem ao cinema, quando abandona o teatro do Proletkult: "Les deux crânes d'Alexandre le grand", em *Au-delà des étoiles*, Paris, Union Générale des Éditions, 1974.

na máquina e nas linhas de força centrais da modernidade e do socialismo. Nos anos 30, ele vai negar tal posição, mas não é preciso esperar até lá para observar a diferença entre as suas ideias e a dos intelectuais e artistas que, a partir da deflagração futurista, transplantaram para a esfera da cultura uma noção de progresso que exigia a redução do passado a tábula rasa. Dentro do clima de debates acirrados dos anos 20, o realizador de *Outubro* trocou farpas com figuras de destaque na vanguarda do seu meio, seja com Maiakóvksi ou com o ideólogo do construtivismo Aleksei Gan. E sua polêmica com um construtivismo radical teve sua versão mais sistemática no confronto com Dziga Vertov.

Nesta frente do debate, um dos polos centrais de atrito foi exatamente o estatuto do teatro. Vertov o assume como uma espécie de encarnação dos males e das mentiras da cultura burguesa, forma decadente de espetáculo que resume as questões sociais ao triângulo amoroso e ao escândalo do adultério, instância de convenções desgastadas que é preciso abolir na construção do novo mundo.[5] Vertov tinha aqui como referência o teatro naturalista e, mais do que tudo, o estigma do melodrama cujo código moral se construía a partir da encenação de dramas domésticos e mazelas da vida privada encenadas como que numa estufa, desligados das articulações sociais e da esfera do trabalho. Eisenstein, no seu primeiro manifesto, já deixa claro que seu problema não é o teatro popular *per se*. Ao contrário, assume a tradição de visualidade e atrações fortes deste teatro; sabe que o espetáculo, enquanto "diz" sua mensagem, se dirige à sensualidade do espectador, tem um poder de sedução e de impacto que depende do trabalho sobre as emoções advindo de sua "fisicalidade". O que o autor de *Outubro* procura, neste particular, é uma proposta de ação sobre o pensamento que se apoie também no aspecto sensório do espetáculo, uma vez que nunca tentou desligar a ideia de "passar conceitos" daquela força das emoções provocadas num espectador que adere ao que vê, se identifica ao ponto de "sair de si mesmo" na reação ao que de injusto se desenha na ação ficcional organizada pela montagem.[6] As lutas corporais entre operários e repressão em A greve, a constelação de atrações na sequência da escadaria de Odessa em *Potemkin*, a sequência da procissão e da chegada da desnatadeira para os camponeses de *O velho e o novo* são exemplos de sua estratégia apoiada na emoção. Ele não recusa os recursos de dramatização e manipulação dos sentimentos que a cultura burguesa a partir do século XVIII colocou à disposição do espetáculo dirigido a um público plebeu, se não operário (a partir do século XIX). Sua diferença está no grau de formalização do proces-

5 Neste particular, Vertov oferece uma versão socialista da mesma oposição ao teatro como convenção mentirosa presente nos teóricos do cinema de vanguarda francês da mesma época.

6 Arlindo Machado, em seu livro de introdução a Eisenstein – *Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase*, São Paulo, Brasiliense, 1982 –, enfatiza bem este aspecto da concepção do espetáculo no cineasta; Jacques Aumont, no seu livro *Montage Einsenstein*, Paris, Albatros, 1979, discute em profundidade a questão (ver parte V, cap.2).

so, na maneira como articula uma cultura visual clássica, geometrizante, com os dispositivos do teatro moderno pós-Diderot. Sua concepção do *tableau* burguês, mas, original, busca uma nova conexão entre imagem e conceito. Em suma, sua tônica é a incorporação das experiências do teatro e a elaboração de uma teoria do espetáculo que procura a ponte entre o velho e o novo, a passagem da tradição burguesa para uma cultura democrática compatível com a sociedade a construir.

A incorporação do velho no novo, a ideia de mobilizar o melhor da tradição pictórica, teatral, literária para a condução da cultura a novo patamar é o traço eisensteiniano por excelência, define a peculiaridade da sua intervenção no debate cultural e político. Seu esforço foi sempre o de compatibilizar suas experiências, impulsionadas por um modernismo em diálogo com a tradição, e uma demanda social e política que aceitou, tanto quanto o fizeram figuras como Meyerhold, Maiakóvksi, Vertov e Tetriakov, entre outros. Seu gesto e o de seus interlocutores, como explicou François Albera, não se fez enquanto resposta direta aos homens do poder na União Soviética de 20, mas enquanto adesão a uma "encomenda social" que não se confunde com os organismos do Estado ou instituições formais. Naquele momento, a tônica da experimentação na arte é suposta em sintonia com as tarefas da reconstrução social, criação de um novo "modo de vida" e de percepção do mundo. Ao lado da demanda de utilidade social, o debate dos intelectuais russos naquele momento requer uma independência em face do Partido e da burocracia que ficou, a partir de 1929-30, cada vez mais difícil até o fechamento stalinista e o dogma do realismo socialista a partir de 1934.[7]

Embora sempre em atrito, o pensamento de Eisenstein e o de Vertov convergiram na defesa da experimentação e na busca de um cinema militante cuja pedagogia procurava se apoiar numa linguagem distante do cinema clássico americano – preferido pelas lides do poder – e do que se consolidou como cinema heroico de propaganda nos anos 30. A construção do novo mundo tomou rumos que tornaram tanto um quanto outro cineasta figuras dissidentes, artistas vigiados que encontraram o destino comum de repressão pelo stalinismo quando a proclamação de uma estética oficial eliminou o debate em que se empenharam por toda uma década. Um estranhado pelo regime porque, membro da "nova esquerda", coletivista demais; outro olhado com desconfiança porque intelectual hermético, individualista demais, cioso da erudição, em descompasso com um clima ideológico de adesão ao mundo da máquina e da ordem burocrática como panaceia.

O estilo Eisenstein: o projeto construtivo incorpora a tradição

O construtivismo e sua figura central no cinema, Dziga Vertov, permanecem aqui como baliza que ajuda a esclarecer a posição peculiar de Eisenstein no con-

7 Para a discussão deste problema nos tempos do debate mais aberto e do apogeu do construtivismo russo, ver *Eisenstein et le construtivisme russe*, de François Albera, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990. [trad. bras. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: CosacNaify, 2009.]

texto das vanguardas russas. A formação deste jovem desenhista e cenógrafo se fez dentro de um contexto onde, em torno de 1920, soavam forte nomes como Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Aleksander Rodchenko e Vladimir Maiakóvski, onde artistas como Stepanova e Popova criavam cenários para peças de Meyerhold, antes que Eisenstein o fizesse, e onde havia uma tendência dos construtivistas a canalizar seu trabalho para cenografia dos espetáculos: o terreno da arquitetura apresentava resistências, tensões entre sua utopia industrialista e as condições concretas de trabalho, limites impostos pela força política de seus opositores. O teatro e as gráficas se tornam os campos maiores da fatura construtivista, seja pelos cenários, seja pela confecção de livros e cartazes (lembrar a prática poética de Maiakóvski, as fotomontagens de Rodchenko). Por outro lado, a atenção ao ambiente e às condições da vida cotidiana favorece o entendimento da arte como *design*, construção de objetos socialmente úteis que deve dissolver a concepção burguesa do mundo estético como esfera autônoma da cultura, abolir a instituição-arte e seu mito do artista-gênio-demiurgo. Emerge o artista-operário ou o artista-engenheiro, agentes de uma arte que quer se inserir na atividade produtiva; e o encenador ou cineasta-pedagogo, embora não possa se atribuir função prática dentro da produção material, procura ser objetivo, um engenheiro de almas. O manifesto de Eisenstein comentado acima traduz muito bem este clima e situa, de início, seu pensamento e sua prática dentro deste paradigma da arte como produção.

A atenção especial aos objetos e à matéria específica de cada arte predomina quando Eisenstein elabora sua teoria do cinema. Seu texto mais importante dos anos 20 – "Uma aproximação dialética à forma cinematográfica" (1929), também conhecido como "A dramaturgia do filme" – deixa clara a tentativa de conciliar um vocabulário inspirado na dialética marxista com esta chave tecnofuncional advinda da militância construtivista. Tal chave garante uma atenção especial à película cinematográfica, à sucessão de fotogramas, ao corte e emenda de fragmentos como operação central. E desta atenção deriva um movimento dedutivo que sabe extrair um saber das constatações mais elementares: o fato de duas imagens não se fundirem uma na outra, tal como o fazem as cores do pintor ou as notas de um acorde musical, faz do cinema a produção de um todo que mantém visíveis suas partes, que se revela a seu espectador desde sempre como montagem do que não se dissolve. Se o pintor ou qualquer artista, seja qual for o seu suporte, trabalha segundo um princípio de montagem, arranjo das partes, o cinema torna tal princípio mais visível, ressalta a importância deste hiato *entre* os elementos dados a ver, levando a questão da montagem a uma nova qualidade. Não específico ao cinema, o princípio da montagem nele se adensa, permitindo inclusive uma visão retrospectiva das artes a partir deste ponto de vista, tarefa a que Eisenstein vai se entregar nos textos escritos nos anos 30-40, uma vez que seu esforço maior na fase madura foi consolidar a ponte entre o cinema e a tradição,

menos preocupado com o específico e mais atento ao que une cinema, teatro, pintura e literatura.

Em 1929, o impulso pedagógico e as exigências do debate concentram o empenho na construção do edifício teórico específico, no processo dedutivo, sem maior ênfase ao papel da tradição na cultura visual do cineasta. A teoria da montagem ganha força como aplicação de um princípio geral de conflito entre Indústria e Natureza ou entre a atividade formadora do artista e a inércia dos materiais. Conflito que a matéria do cinema radicaliza porque a montagem contra a resistência ao manipular as imagens "captadas", a matéria-prima do filme. O grau de resistência é variado conforme a estrutura de cada plano, não havendo de qualquer forma a flexibilidade própria aos materiais de outras artes. Resta o desafio, e cabe ao cineasta criar métodos de justaposição que viabilizem os efeitos que deseja. Não surpreende que a vontade de sistema de Eisenstein se canalize, no período 1928-30, para a reflexão sobre os métodos de montagem, tendo no horizonte o acoplamento de imagens capaz de produzir conceitos.

Neste ponto do trajeto, sua moldura dialética guarda os limites de época e meio; apoia-se no eixo Engels-Lênin e obras de divulgação publicadas na Rússia, ficando marcado pelo uso excessivo, pouco específico, da ideia de "conflito" que acaba por recobrir todas as formas de copresença de dois ou mais elementos visuais de uma composição, fazendo-se valer em toda e qualquer relação produtora de significados. O seu argumento essencial é que estes não se constituem antes de haver multiplicidade e sobreposição de estímulos particulares cuja interação "conflitiva" produz um efeito de sentido. Assim, a intuição essencial nunca pode ser instantânea, produto da relação do espectador com um dado singular, mas resulta da acumulação – produtora de uma resultante – do que se dá de forma descontínua, como partes exteriores uma à outra de um conjunto discreto. Isto vale para uma emoção: a reação de um ser humano não se expressa na sua imagem contínua na tela mas na montagem dos fragmentos que dão conta de detalhes diversos de sua fisionomia e gestos, numa acumulação rápida de imagens cujo ritmo "diz" a emoção e seu sentido. Um fato social de grande envergadura não se representa na continuidade de seu desenrolar apoiado num fluxo único de ação; sua essência ganha expressão gráfica na justaposição de episódios simultâneos, flashes de experiências particulares diversos, porém conectadas, que a montagem ordena e sintetiza, construindo uma opinião sobre o fato.

Em tudo, Eisenstein quer encontrar o "terceiro elemento" – síntese abstrata, conceito – que resulta da sobreposição de duas figuras dadas aos sentidos. Nos textos dos anos 20, a referência ao ideograma serve como demonstração do potencial que teria a sobreposição de imagens para a formação de conceitos. A forma como Eisenstein lê os ideogramas não está isenta de polêmicas. E, mais tarde no texto "Montagem 1938", Eisenstein vai reformular a ideia já sem referência à escrita chinesa, apoiando-se mais diretamente em sua experiência de cineasta: a

produção de sentido se dá como resultado de uma coleção de representações (ou figuras) que, na acumulação, formam a Imagem-Conceito. Não se trata mais da postulação do "terceiro elemento" conceitual a partir do conflito de duas representações sensíveis; agora se trata de uma série de *n* figuras que produzem o elemento *n + 1*: o conceito. Assim, será a série de imagens de estatuetas e máscaras de divindades de culturas distintas que servirá de apoio para a desconstrução da ideia do Deus único, criação pela montagem de um vazio destinado a desqualificar o valor invocado pelo general Kornilov quando põe o exército em marcha em nome de Deus e da Pátria (a noção de Pátria também sofre uma desconstrução a partir da justaposição de uma série de medalhas, fardas engalanadas, emblemas militares). Do mesmo modo, a sequência do massacre na ponte de Petersburgo – tal como já havia acontecido na escadaria de Odessa – se compõe como justaposição de uma constelação de experiências, cenas que trazem dramas localizados, tensões paralelas em torno da fenda que se abre com a abertura da ponte para separar os bairros operários do centro: a ideia de ruptura do processo, a fenda na marcha da Revolução se representa aqui como noção que resulta de *n* atrações sensíveis. No final de *Outubro*, a ideia de que a vitória é fato universal, o Conceito como *telos* da humanidade se produz no filme a partir da apresentação de uma coleção de relógios que marcam a hora em diferentes capitais do mundo.

As opções que Eisenstein põe em prática definem o enorme potencial das soluções plásticas do cinema, mas ele não retira de pauta a questão da "resistência do plano", terreno no qual sua polêmica se acirra. Para ele, o documentarismo do autor do Cine-Olho, embora garanta presença na tela de fragmentos extraídos da atualidade, trabalha sobre um material pouco elaborado, instantâneos afinados a uma visão "impressionista" que nem sempre se ajustam ao cinema conceitual desejado. A par da correção ou não desta estocada contra Vertov – lance da polêmica, mais do que observação rigorosa – o relevante aqui é observar a defesa que Eisenstein faz do cinema ficcional como parte de sua postura de *designer*. A reconstrução que origina a imagem torna indispensável o trabalho metódico da *mise-en-scène*: a encenação é a estratégia de composição rigorosa dos fragmentos e o ator está para compor, graficamente, a máscara capaz de interagir com os outros elementos; deve construir um tipo que é ideia geral, resulta de uma conceituação. Ao contrário do que diz a teoria dominante na época, o poder analítico da imagem cinematográfica, notadamente o do primeiro plano de um rosto, não advém, para ele, da expressividade natural, da verdade espontânea de uma fisionomia, mas da composição mediada pela ideia. Vale, portanto, o artifício, o rosto-artefato, pois em tudo a imagem do cinema deve afirmar seu aspecto gráfico, transformando seu corpo em linguagem (em *Ivan, o terrível* nos anos 40, a máscara composta no rosto de Tcherkassov chega à condição de emblema).

De que valeria a autenticidade de um plano segundo a natureza ou a atualidade social se a prerrogativa da montagem é criar o fato inexistente na tela? O

essencial no cinema estaria no que se passa entre os planos e na sua interação, como reconhecem Eisenstein e o próprio Vertov, criador da elaborada "teoria do intervalo". Esta entende que o movimento cinematográfico por excelência não está na imagem contínua obtida num registro de câmera mas na *passagem*, neste salto que, pela montagem, cobre a distância – temporal, espacial, plástica, temática – entre duas imagens e gera sentido. Concordes quanto à importância do intervalo, os dois cineastas convergem num ponto central: a defesa de um cinema da descontinuidade, feito de justaposições aptas a afirmar um sentido que transcende o teor das imagens. O essencial é destacar um princípio de organização que ajusta os fragmentos do mundo visível, retirados do espaço e do tempo, para que eles se tornem peças de um discurso, elos de uma sequência lógico-dedutiva, sobreposições cuja leitura em verdade exige mediações e que se põem, para o espectador atento, como alegoria a decifrar. Se há, portanto, a reconhecida grafia eisensteiniana das *atrações* em que sobreposições ou sucessões rápidas geram o senso da leitura do hieróglifo, o desafio não é menor no caso de Vertov cuja montagem é clara instância de cinema intelectual, *malgré* Eisenstein, como evidencia *O homem com a câmera* (1929). Paradigma do metacinema, manifesto construtivista que não deixa de lado nenhum dos tópicos caros ao movimento, este filme sobre o próprio cinema coloca em prática, já em 1929, o que na obra de Eisenstein são anotações, esboços de um cinema expositor de conceitos.[8]

Nem sempre é fácil encontrar o princípio de unidade que governa certas sequências de Vertov, e seu conflito com o autor de *Outubro*, longe de opor clareza documental e linguagem figurada, opõe dois cinemas da opacidade embora distintos na matéria-prima da montagem: Vertov, mais construtivista, trabalha os documentos de seu tempo; as imagens que recortam trazem a contaminação pelo presente, e a função da montagem é evidenciar um certo sistema dos objetos, um certo estágio da produção material e das relações sociais de trabalho. Não limitado pela atualidade, Eisenstein inclui em seu imaginário um elenco mais heterogêneo de materiais e objetos que, inseridos na encenação que a montagem reordena, entram em novas relações mas sem se despir totalmente de uma carga simbólica que a própria história acumulou e que nos remete a outras épocas, outras formas de vida social. Estas formas incluem outros regimes de leitura da configuração material do mundo, e Eisenstein não deixa de se interessar pela lógica que preside tais leituras, principalmente quando as ligações entre arte, religião e poder se cristalizam num objeto particular. Sua montagem se detém – diriam seus adversários: "se deleita" – em coleções de objetos comprometidos com outra ordem de valores numa interpretação do passado e de processos históricos que, dado o zelo bolchevique, sempre gerou polêmica. Sua forma de incorporar a his-

8 Annette Michelson analisou em vários textos – entre eles, "From magician to the epistemologist", *Artforum*, mar. 1972, e a sua introdução aos escritos de Vertov traduzidos para o inglês – a questão do cinema intelectual neste cineasta.

tória depositada nos objetos e lhes sobredeterminar – para além da questão da utilidade no circuito da produção social – é às vezes entendida como concessão a ressonâncias metafísicas. De um lado, os construtivistas, com sua ênfase para o mundo das máquinas e do trabalho produtivo, têm restrições ao vocabulário de Eisenstein e seus "resíduos simbolistas" no trato dos objetos e da arquitetura; de outro, um corpo burocrático mais preso aos dogmas do Partido, se irrita com o hermetismo das justaposições, principalmente de *Outubro*, julgando a montagem dispersiva, descentrada, em sua inquirição dos detalhes de um mundo morto e derrotado, sem ir direto aos capítulos da lição para as massas. Nos anos 20, colocou-se em pauta a relação de Eisenstein com a tradição simbolista russa do século XIX, dado que permaneceu à sombra na fortuna crítica e volta agora ao debate.[9]

Fragmento e unidade: as tensões do estilo Eisenstein

Outubro gerou a discussão sobre o simbolismo em Eisenstein. Sua atenção ao patrimônio cultural do antigo regime trouxe para o centro da *mise-en-scène* as coleções de objetos e a arquitetura do palácio de Inverno, bem como a cidade de Petersburgo, retirando da ação humana seus privilégios na tessitura do drama. Minimizados os heróis, a representação dos episódios que resultaram na vitória bolchevique envolveu esboços de "montagem intelectual", este pensar por imagens que justapõe figuras e, na sucessão, termina por produzir a Imagem-Conceito. Em *Outubro*, tal procedimento se faz presente num conjunto bem diferenciado de situações.

A par das coleções de objetos e dos feixes de atrações que constroem o conceito ajustado às situações já aqui referidas, o cineasta trabalha com a animação de estátuas ou monumentos. Na abertura do filme, a estátua do tzar parece simbolizar o regime, o que faz da técnica de animação que provoca seu desmembramento e queda a figuração, por imagens, de um fato histórico: a Revolução de fevereiro que instalou o governo provisório. Aqui, a leitura alegórica parece simples demais e destoante em comparação com as sequências em que a montagem deixa de expor uma ação dramática num certo espaço e tempo para encadear um raciocínio abstrato. E a questão do esquematismo e da pedagogia aflora toda vez que o leitor habituado à interpretação que o próprio cineasta, em seus textos, apresentou de algumas destas sequências de montagem intelectual, não vê nelas senão exemplos de um alegorismo já tradicional. Mas uma observação mais atenta do filme verifica que as direções de leitura são mais problemáticas. O princípio de unidade que é necessário supor para que tais coleções produzam a Imagem-Síntese postulada não é tão evidente e exige mediações, referências;

9 Sobre Eisenstein e o simbolismo, ver "Eisenstein and Russians symbolism culture – an unknown script of October", de Yuri Tsivian, no livro *Eisenstein rediscovered*, Ian Christie e Richard Taylor (orgs.), Londres, Routledge, 1993.

mais particularmente sua leitura depende do contexto narrativo em que se inserem: as imagens dos deuses, a animação em torno da estatueta de Napoleão, a coleção dos relógios, são todos feixes de imagens cuja leitura se apoia a cada um dos episódios na marcha dos eventos de 1917. Além disso, uma sequência rebate na outra, adensando o jogo de relações internas, tal como demonstra o procedimento de animação da estátua do tzar.

Depois de acompanhar cerca de meia hora de filme, temos nova animação desta estátua, agora num movimento retroativo de recomposição. No início, havia a ideia de que estávamos diante da representação indireta de um fato: a animação da estátua evocaria uma queda efetiva do sistema de poder nela representado, e a justaposição de outras imagens enunciaria as condições deste "fato histórico". As imagens de uma mobilização coletiva em torno da estátua funcionavam como explicitação do agente imediato da queda, ao lado de outras imagens que piscavam como flashes evocadores das forças sociais e da crise que estavam "por trás" da ruptura, causas mais estruturais (os fuzis do exército lembrando a questão da Primeira Guerra, as foices desfilando para lembrar a "questão agrária"). Quando vemos a nova animação no meio do filme, não podemos interpretar a recomposição como dizendo um "fato", ou seja, o retorno efetivo do antigo regime; apenas se assinala aí o projeto restaurativo de Kornilov. Mas isto joga uma sombra sobre a primeira interpretação: afinal, entre uma animação e outra, o filme desenhou com lógica implacável a ideia de que a instalação do governo provisório foi uma revolução aparente, o que sugere a queda da estátua lá no início como caracterização daquela conjuntura como colapso do aparato exterior do regime, movimento tático de transformar os símbolos do poder em alvo maior da pressão das massas, adiamento de sua efetiva derrota. Esclarecer a lógica das imagens da abertura – o que afinal esses objetos animados "afirmam" – não é operação elementar. A primeira interpretação – queda efetiva de um esquema de dominação – se mostra ilusória, e a alegoria revela aspectos e determinações inesperadas que o desenvolvimento do filme evidencia. Tal como aqui, a discussão de outras sequências pode ganhar desdobramentos, bastando nossa atenção se deter em outros detalhes da montagem e da *mise-en-scène*, como o fazem Ropars e Sorlin num debate que atesta bem a dificuldade em fechar o que os hiatos da montagem deixam em aberto.[10]

Ambíguos em suas sugestões quanto à natureza do fato representado, os objetos-símbolos, por outro lado, marcam uma presença que assinala o quanto está em pauta em *Outubro*, o seu próprio estatuto no processo social. O discurso de Eisenstein traz os objetos a primeiro plano para acentuar, entre outras coisas, seu peso enquanto cristalização de ideologia, dado cuja relevância vai além da "ilustração" de processos: o universo das representações se mostra aí com toda a cla-

10 Ver o debate interno ao livro *Octobre: écriture et idéologie,* de Pierre Sorlin e Marie-Claire Ropars, Paris, Albatros, 1976.

reza como um aspecto da vida material, face visível dos conflitos de interesses e valores. A escolha de vocabulário em Eisenstein corresponde ao princípio de que as formas, os emblemas da cultura, trazem uma história acumulada. Há um movimento de sobredeterminação que se torna evidente quando olhamos de perto as constelações que ele mobiliza. O leque das atrações não compõe alegorias de fácil leitura, permanecendo as perguntas: por que a tensão da ruptura entre o cavalo e a charrete na abertura da ponte em *Outubro*? Na mesma sequência, que estatuto tem a imagem da moça e o deslizamento tão destacado de seus cabelos pela fenda? Lembrando *Potemkin*, como dar conta das razões de Eisenstein na escolha das atrações da escadaria de Odessa?

Na época, a resposta foi detectar "excessos" no agenciamento simbólico do cineasta, pois seu repertório não parecia compor um sistema, ficando difícil pensar-se o princípio unificador de tais séries tão decisivas na constituição dos conceitos. O cineasta não queria reduzir seu filme a uma alegoria tradicional em que a moral se exibiria com clareza no fim; em que, após o momento sedutor do enlevo ficcional que não deixa enigmas, nossa tarefa seria concluir, assimilar o sentido das ações. Fosse isto, a montagem, tal como no filme clássico, daria total privilégio ao mundo das ações em sua evolução aparentemente autônoma. Ou seja, estaríamos no terreno que nos lembra a *dianoia*, ou pensamento implícito quando se conclui a moral sem desrespeitar a consistência interna das ações, tal como o autor da Poética solicitava da tragédia. Eisenstein, ao interromper o fluxo, monta os excursos que rasgam o espaço-tempo para decompor momentos-chave em figuras geradoras da imagem-conceito, intervenção do narrador que o aproxima do discurso épico.[11]

A montagem descontínua, com suas ambiguidades, dá ensejo para que o leitor avesso a tais procedimentos observe a presença dos objetos como gratuita, um modo de acentuar formas e matéria inerte que sempre incomodou críticos como Béla Balazs ou mesmo gente próxima de Eisenstein como Kulechov. Há nestes críticos o temor da recomposição de uma "aura" dos objetos que trairia a vocação antropomórfica da arte. Neste momento, vale na esquerda a convicção de que é necessário combater esta aura no processo da crítica do fetichismo, da fantasmagoria que se acumulou na relação com aquilo que parece se dar como Natureza mas é resultado da produção social, da práxis enquanto elemento motor da história. O "escândalo" de Eisenstein seria falar em nome da dialética, abraçar a filosofia da práxis e montar um sistema de representação que caminharia em sentido contrário, figurando os processos numa forma "intelectualista" – como produto de uma lógica abstrata que as imagens justapostas tornariam sensível, dispensando as mediações fundamentais que se ligam às ações de heróis (houve até a irritação de um Maiakóvksi quanto ao lado "estatuário" da figura de Lênin

11 Annette Michelson, "Camera lucida / camera obscura", *Artforum*, jan.1973, caracteriza este estilo épico de Eisenstein e sua relação com o teatro de Brecht.

no filme). O princípio de unidade de sua montagem não se colocaria como algo imanente à ação, mas se desenharia como dado transcendente, posto que figurava a partir de coleções de objetos não dotadas de organicidade. Afinal, as coleções de *n* elementos sempre admitem a presença de um elemento adicional e, se estão lá para conceituar uma situação histórica específica, esta se mostra passiva de uma decomposição infinita, sempre admitindo novos detalhes ou aspectos, levando enfim aos excessos e à ausência de demarcação que complica as lições do cineasta. Fica evidente a oposição de Eisenstein ao esforço de minimização, funcionalidade, própria à ideia do todo que faz o construtivismo, e também sua agressão ao senso comum do poder constituído, uma vez que o teor enigmático das imagens, sem chegar ao limite da sugestão de um código subterrâneo, apresenta uma influência simbolista, esta mesma também sugerida quando ele fala em sinestesia nos textos sobre o teatro japonês e o ideograma, ou depois em textos dos anos 40, quando fala em sincronização dos sentidos.

Tais incursões demonstram o lado eclético do cineasta, sua tendência a incorporar diferentes referenciais; mas a moldura narrativa que preside os feixes de imagens e as coleções demarca muito bem o terreno das possíveis interpretações. *Outubro* se configura, desde o seu início como tradução de uma teleologia da história, não só proclamada mas assumida no movimento mais amplo de sucessão dos episódios. É a natureza e posição destes no conjunto que definem o campo da conceituação, e as formas variadas da própria figuração sugerem o quanto a montagem de Eisenstein assume estruturas que se adaptam a cada constelação temática colocada em pauta: não por acaso, os dois massacres têm estruturas semelhantes; não por acaso, as coleções alteram seu movimento rumo ao sentido conforme o momento (ora a coleção quer que um conceito se preencha ora quer que se esvazie, como acontece com a ideia de Deus). As diferentes estratégias definem uma produção de conceitos balizada no terreno da história política e não em instâncias ocultas aptas a celebrar uma metafísica dos objetos. Na configuração geral do filme o horizonte de totalização faz com que este "se deter" em cada episódio não esqueça o teor de cada experiência enquanto etapa de um processo. Se o alegorismo, com a montagem descontínua, se torna mais aberto e complexo, se a pedagogia sai dos trilhos e como que "perde" para a experimentação, é evidente que tal multiplicidade de estratégias marca o desejo de quem está voltado para o exame, digamos assim, de novos processos de significação pela imagem. Interessado no funcionamento da linguagem do cinema, o professor às vezes como que muda de tópico, mas seu trajeto traz o desejo de equilíbrio entre fragmentação e totalização, montagem intelectual e narrativa, tal como propõem suas notas para filmar *O Capital*, escritas entre 1929 e 1930. A montagem condensa, expõe coleções, justapõe; mas em cada instância de montagem intelectual age também o contexto narrativo – o ensaio tem pauta demarcada.

De modo geral, pode-se dizer que o movimento de Eisenstein é de conciliar uma visão da história em sintonia com a reconstrução social e um experimentalismo moderno cujos princípios construtivos nunca deixou de fundamentar: o que julgam formalismo é para ele, expressão de uma atitude e de uma opinião frente ao fato que se figura na tela. E a montagem no cinema traduziria com rigor certos movimentos mais fundos do nosso psiquismo, não sendo, portanto, arbitrária. Em texto dos anos 30, o cineasta vai expor em diferentes instâncias esta afinidade entre psicologia profunda e montagem, buscando fundamentação em Vygotsky ou na antropologia que lhe era acessível.

A par do rigor ou não de sua fundamentação, a ordem-das-imagens de Eisenstein marca um estilo inconfundível, feito destas misturas, movimentos opostos, excessos, coleções, decomposição infinita, digressão, incorporação de tudo. Seu princípio da montagem vale no fragmento, na parte, mas não se põe como princípio geral da totalidade. O que faz da sua teoria da montagem uma afirmação radical da possibilidade de uma síntese a partir de um todo que se organiza como série, conjunto de elementos discretos em que sempre n pode dar lugar a $n + 1$, em que a lógica das coleções, em princípio incompatível com a ideia de corpo orgânico, parece não questionar um resultado geral totalizante que supõe um sentido na história, um movimento teleológico. Estas tensões no trabalho de Eisenstein estão presentes em todos os níveis. Se a armadura conceitual que mobiliza está sujeita ao debate, não há quem não reconheça a força deste estilo de reflexão que avança por feixes de argumentações, atenção às simultaneidades, mas quer encadear e atingir um fim. Um estilo de reflexão que se impõe não só na sua arte mas também na sua escrita.

Na introdução ao texto "Montagem 1937", Eisenstein antecipa possíveis restrições à sua forma de expor as ideias, argumentar.[12] Citações em excesso tornariam sua escrita menos fluente e inflada de referências dispensáveis. Ele oferece duas razões para tal abundância: a variedade das disciplinas teóricas em que se move e o caráter "montagístico" de seu estilo cinematográfico. Em seguida, arremata:

O que poderia ser mais objetivo do que basicamente justapor as observações dos diferentes autores que não têm nenhuma ligação com a linha geral do meu argumento nem com o meu tópico central – a montagem? Tal como nos planos do cinema, em que procuro usar posições de câmera e iluminação que destaquem os elementos que trabalham na direção que desejo, aqui também, no texto devo minimizar minhas incursões na natureza dos fenômenos que estão fora de minha alçada, preferindo sempre que possível, deixar os especialistas falarem por si mesmos. Nestes casos, devo me limitar ao trabalho de edição. Em seu domínio, este método deveria tornar mais convincente o quadro geral traçado.[13]

12 Estou apoiado aqui na série publicada pelo British Film Institut, a partir de 1988, quando saiu o volume I dos escritos, *Eisenstein writtings*, 1922-34, trad. e org. Richard Taylor. "Montage 1937" pertence ao volume II *Towards a theory of montage*, Londres, BFI, 1991.
13 Ibidem, pp.6-7.

Eisenstein define aqui com clareza a coerência de fundo que marca seu empenho nas várias dimensões do trabalho intelectual, coerência que o torna figura emblemática na afirmação do princípio da montagem que sabemos ser a "pedra de toque" da modernidade para as vanguardas do início do século. No entanto, o seu estilo, a par da afinidade com Walter Benjamin, entre outros, no privilégio à citação não se desdobra numa prática radical da colagem, justaposição de aforismas. Envolve, ao contrário, uma pedagogia que requer a argumentação cerrada, um espírito de sistema apesar das "digressões". Se há, portanto, a fragmentação como princípio construtivo e o mergulho na vertigem da decomposição infinita; em contraposição, permanece com toda a força a procura de síntese.

O diretor de cinema como imagem: retratos e auto-retratos de Sergei Eisenstein (*)

OKSANA BULGAKOWA

A vida de Eisenstein é praticamente uma metáfora pronta para o destino de um artista do século XX, com todas as reviravoltas, tentações e conflitos: entre a casa burguesa da família de classe média alta e o modelo existencial de um artista de vanguarda; entre os artistas de vanguarda de esquerda e seu público, a classe proletária, em nome da qual ele fala e que não o compreende.

Na condição de esquerdista soviético conheceu a Boêmia européia e a máquina Hollywood. Poderia ter sido exilado ou condenado ao fuzilamento por um tribunal especial. No entanto, ele aprendeu a viver sob Stálin – entre proibição, sedução, chantagem, medo e acomodação. Medo sentia diante de sua sexualidade, que recalcava em desenhos eróticos e piadas, também na arte, que todavia não entendia como sublimação do erotismo, mas sim do seu próprio sadismo. Eisenstein via-se como uma criança cuja brutalidade surgia pela imaturidade emocional e pela inibição sexual.[1] Em sua arte – que era para ele a única realidade e necessidade – atingiu os pontos problemáticos do século: violência e assassinato em massa; erotismo da massa e os espaços por ela conquistados; fragmentação da percepção e saudade da totalidade perdida, que ele vivenciou nos anos 30 como utopia stalinista.

A recepção desses que se tornaram clássicos subversores não foi de modo algum inequívoca. Marie Seton, a primeira biógrafa de Eisenstein, constrói a sua personalidade a partir de contradições pré-programadas: complexos hereditários de um bastardo – pai judeu, mãe aristocrática –, que mais tarde teve que se negar: como místico num ambiente de materialistas.

Muitos fatos era fornecidos a ela pelo próprio Eisenstein, que não economizou nas invenções eficazes. Dominique Fernandez confiava nelas e, na sua psicanálise da personalidade de Eisenstein, detectou uma homossexualidade reprimida.

Na época da redescoberta da vanguarda soviética, Eisenstein é comemorado no Ocidente pela geração de 1968 como um artista de esquerda.

Por outro lado, em sua terra natal a mesma geração via nele – depois da XX Convenção do Partido – um conformista: assim como os futuristas na Itália Eisenstein teria comemorado e apoiado o fascismo, elaborado para a era stalinista um monumento patético e portanto questionável – uma opinião que Aleksandr

(*) Título original: Der Filmregisseur als Bild: Sergej Eisensteins Fotoportraits und Autoportraits

1 Eisenstein 1984, 56 - 57.

Soljenitsin coloca na boca do prisioneiro X 123. Jovens intelectuais russos de hoje interpretam a intenção tantas vezes declarada por Eisenstein, de querer influenciar através da arte a consciência e de programar o efeito, como uma "poética totalitária": a arte alimentava a violência do Estado.

Eisenstein quis se antecipar a todos os seus biógrafos. Em 1927, sob a influência do ensaio de Freud sobre Leonardo da Vinci, decidiu escrever um estudo psicanalítico sobre si mesmo, e intitulou o seu livro (não escrito) *My Art in Life*. Nas anotações autobiográficas, iniciadas somente em 1943, ele se transformou em uma figura literária de um velho romance de educação, que de fato escreveu na nova estilística da escrita automática.

Era um homossexual? Um stalinista? Oportunista? Dissidente? Em relação a estes pontos, Eisenstein não deu resposta alguma aos seus biógrafos. A resposta encontra-se no interior de seus diários, cartas, rascunhos de scripts, filmes, desenhos, projetos e pesquisas, nos quais, por volta do final de sua vida, vislumbrava a salvação – antes de tudo compromissos consigo mesmo e com sua criatividade, que ele realizava com plena consciência.

Não causa estranheza que nos últimos dez anos tenham ocorrido várias tentativas para transformar a vida de Eisenstein em um filme. No entanto, raramente ele foi transformado em uma figura grotesca, trágica ou patética (talvez Peter Greenaway consiga, após anos de tentativas, produzir um filme sobre Eisenstein), mas antes em herói de um melodrama no Boulevard com um tom de *slapstick comedy*. Gennadij Poloka, um diretor com forte tendência para o *camp* e o *kitsch*, tornou o choque do documentário e do fictício em conflito básico do seu filme sobre a filmagem de *O encouraçado Potemkin*. O chefe de uma bolsa de atores secundários foi incumbido de encontrar apenas tipos originais para o filme de um jovem diretor, reserva no entanto uma atriz em dificuldades, que interpreta na escadaria de Odessa a mãe do menino morto. Ele se apaixona pela mulher sem recursos, todavia é obrigado a demiti-la e é expulso por ela. Eisenstein aparece no filme como uma figura à distância, em uma totalidade [Totalen], que dirige a massa, e que não se dá conta como sua teoria do documentário é destruída pela realidade (uma realidade ficcional) – do mesmo modo como ele mesmo destrói involuntariamente as vidas de seus figurantes. Poloka permite a esses figurantes anônimos de estrelas e astros dos filmes de entretenimento soviético atuarem, devolve-lhes uma individualização fictícia, tornando-os vítimas da vontade totalitária de Eisenstein e – heróis de um melodrama de amor *kitsch* (*Die Rückkehr des Panzerkreuzers* / O retorno do encouraçado, 1996].

O diretor canadense Renny Bartlett encena um filme biográfico [Biopic] tradicional com todas as fases da vida – do Proletkult ao ataque cardíaco (*Eisenstein*, 2000). Neste filme ingênuo e muito colorido, existem algumas referências maneiristas às famosas cenas de Eisenstein (o assistente Griza carrega o semi-morto Eisenstein tal como a mãe carrega seu filho morto pela escadaria de Odessa). O

excêntrico ator Simon McBurney constrói a figura de Eisenstein sobre o conflito interno: seu herói admira os belos e atléticos assistentes e odeia sua própria homossexualidade.

O próprio Eisenstein tratou esse tema de outra maneira. Em uma série de desenhos de Eisenstein, que após longos desvios aterrisou no departamento de "Westeuropäische Stiche" [Pontos da Europa Ocidental] das coleções do Hermitage em São Petersburgo, podem ser vistos marinheiros magníficos, cujo amor é comprado por um homem mais velho, gordo e um tanto desamparado. À distância ele se parece com Eisenstein. Os desenhos estão assinados com um nome falso – Dr. Laupts. Laupts era o pseudônimo de um médico militar chamado Georges Saint-Paul (1870-1937), que ainda jovem pesquisador se interessou pela psicologia dos artistas e, mais tarde, cada vez mais pelas anomalias sexuais. Em 1896, sob o pseudônimo de Dr. Laupts, publicou a confissão de um homossexual italiano anônimo. O livro portava o título *Le Roman d'un inverti* e recebeu um prefácio de Émile Zola. As passagens explícitas foram publicadas em latim, para não chocar particularmente as leitoras. A série de desenhos de Eisenstein pode ser vista como um comentário elegíaco posterior sobre as imagens dos corpos dos jovens marinheiros, que fixou em *O encouraçado de Potemkin* – com a ternura de um Jean Genet e a admiração de um Fassbinder tardio. A farsa intelectual desses desenhos está longe da solução simples de Renny Bartlett.

O historiador da arte e curador mexicano Olivier Debroise convidou seus amigos, artistas e intelectuais, para atuarem no filme *A Banquet at Tetlapayac* (2001). O filme reconstrói uma noite – uma Eucaristia? – durante as filmagens de *Que viva México!* e utiliza vários motivos da novela *Hacienda* de Katherine Anne Porter, na qual a escritora descrevia as peripécias dramáticas no set de gravação. Um ator foi picado por uma cobra, outro matou sua irmã com uma pistola de Eduard Tissé e foi preso; um terceiro ficou gravemente ferido durante à filmagem. O gerente Hunter Kimbrough, intrigava maciçamente contra os caprichos do diretor-ditador Eisenstein, que do seu ponto de vista era arrogante e sexualmente perverso. Estes conflitos abertos ou dissimulados são revelados durante a Eucaristia no círculo dos antropólogos mexicanos, estetas, trotskistas e os homossexuais, consultores de Eisenstein no filme. A linguagem cinematográfica decorativa de Debroise interrompe o *gestus* de uma performance documentada com perspectivas de câmera refinadas e close-ups extremos. Seus atores não representam figuras históricas, mas usam suas próprias roupas e falam sua própria língua. Eles discutem o que ainda hoje é relevante no cenário artístico mexicano: como se portam as idéias de uma elite de vanguarda, orientada de modo cosmopolita, de práticas artísticas arcaicas em relação à cultura arcaica nacional real? Um dos momentos centrais aqui também se tornam a fisicalidade e a sexualidade, que é mitificada para se tornar a base da arte. O filme trabalha com referências, que somente os iniciados podem decifrar. Ele era admirado por eles – e raramente mostrado.

Enquanto isso, um emigrante russo em Paris, Igor Minaev, filmou um melodrama *queer* baseado em motivos da vida de Eisenstein. Seu filme conta a história de um amor homossexual entre um diretor e seu assistente, que após o regresso de ambos do México para Moscou teve de ser reprimido. O assistente se casa com uma loira do *corps de ballet* e transforma-a em uma estrela de cinema, enquanto o diretor se suicida (*Loin de Sunset*, 2008).

Todos esses filmes apresentam em vários gêneros um destaque: a luta do corpo do diretor e sua sexualidade (não com a violência, que Eisenstein tornara em sujeito de seus filmes). Mas todas essas tentativas de converter Eisenstein na figura de uma construção fictícia são bastante tradicionais, bem como a apresentação da fisicalidade de Eisenstein, que tinha uma dimensão diferente para o Eisenstein real. A teoria, segundo sua compreensão, era cada vez mais determinada pelo físico – como experiência da bissexualidade, que é um pré-requisito para um pensamento dialético: «O gênio é acima de tudo uma pessoa, que sente o desenvolvimento dialético do universo e que pode nele se inserir. Bissexualidade como uma exigência fisiológica deve estar presente em todas as *creative dialectics*."[2] Ao anotar esses pensamentos em seu diário, Eisenstein escreveu uma carta para Magnus Hirschfeld, datada de 23 de maio de 1931, solicitando provas sobre a bissexualidade de Hegel.[3]

O CORPO DO DIRETOR

Esses filmes provocam uma pergunta simples: Como é que os contemporâneos e o próprio Eisenstein lidavam com seus corpos e quais imagens foram com isso criadas? Entre 1924-1933 Eisenstein deixou-se fotografar por muitos fotógrafos famosos que tratavam-no como um astro: Man Ray, André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar (o fotógrafo de Luis Buñuel), Margaret Bourke-White, fotógrafos da imprensa da Paramount. Até as fotos da imprensa soviética de Eisenstein, como as de Dmitrij Debabov, são numerosas. No entanto, a luta com o corpo do diretor, a transformação de seu corpo em uma imagem, constitui porém um desafio, pois o diretor, na verdade, é um corpo invisível, com o qual o jogo de máscaras autobiográfico usual não pode ser operado. A estrela ou o astro do filme são em geral sua verdadeira personificação: Josef von Sternberg poderia – ao contrário de Flaubert – literalmente afirmar: Marlene Dietrich c'est moi. O diretor de cinema dificilmente pode aceitar o *gestus* de um pintor e usar o *set* de filmagem como um palco para a auto-encenação [Selbst-inszenierung] ou interpretação de um papel. Ele não se encontra apenas atrás da câmera, mas é difícil de se ajustar na multidão de participantes. Na década de 1920, o diretor não foi considerado como um artista autônomo, mas apenas como uma parte do coletivo ou do sis-

2 Eisenstein –Archiv[Arquivo], RGALI , 1923-2-l 138, 139.
3 A instrução da carta encontra-se em seu diário, Eisenstein–Archiv[Arquivo Eisenstein], RGALI, 1923-2-1113, 62 - 63. Publicado em: Bulgakowa 1998 b, 96 - 97.

tema de Hollywood (a «teoria do autor» no filme é um produto dos anos 50). Esta idéia também tem consequências econômicas: até hoje, somente os cenógrafos e os compositores recebem percentagens no filme.

Mas Eisenstein era um caso especial. Com seu segundo filme, *O encouraçado Potemkin*, tornou-se mundialmente famoso. Em julho de 1926, ele entrou com um pedido de reconhecimento de seus direitos autorais para *Potemkin*, que deveria lhe garantir um por cento do rendimento mundial como royalties. Esta requisição foi discutida por uma comissão especial no Sovkino.

Constava então que nem o diretor nem o cinegrafista teriam direito a direitos autorais, mas a lista de montagem de Eisenstein poderia ser considerada como um modelo literário para o filme *Potemkin*, portanto ele deveria ser reconhecido como autor dessa obra! O uso do filme trouxe à empresa de distribuição alemã *Prometheus* um milhão de marcos.[4] Mary Pickford e Douglas Fairbanks assistiram ao filme em Berlim, em uma exibição especial de manhã; o compositor Edmund Meisel regeu apenas para eles. *Prometheus* usou o entusiasmo deles para a campanha publicitária, pois ambos astros tornaram público, que essa teria sido a impressão mais forte de suas vidas.

O jovem gênio de 27 anos, que gozava de uma educação de classe média alta, falava fluentemente alemão, inglês, francês e que desviava de modo espirituoso as perguntas das entrevistas, tornou-se objeto de curiosidade jornalística. Era bom orador, divertia os colunistas com jogos de palavras e foi o melhor promotor de seus filmes e da revolução da arte russa. O sucesso no mercado, o uso inteligente de outros meios de comunicação (imprensa, livros, rádio) e outras *celebrities*, os escândalos protagonizados em público foram inseridos por Eisenstein e seus produtores e distribuidores – tanto soviéticos quanto estrangeiros – para ajudarem a dar visibilidade à figura do diretor de cinema.

Dois livros foram publicados a tempo para o lançamento de *O encouraçado Potemkin* nos cinemas na Rússia Soviética. Num deles foram publicados o roteiro e um relatório sobre as aventuras das gravações do filme; o outro, *Eisenstein*, foi publicado em uma série, que trazia retratos de estrelas e astros populares, com texto de Viktor Chklovski. Durante a sua longa estadia no exterior, Eisenstein utilizou de todos os meios de comunicação para a auto-promoção. Não estava à procura de fama, mas de produtores para seus projetos cinematográficos. Concedeu várias entrevistas, participou de programas de rádio, deu aulas e fez palestras na *British Film Society*, no Instituto de Psicologia de Berlim, na Sorbonne e em todas as principais universidades norte-americanas – Yale, Harvard, Columbia. Encontrou todas as celebridades necessárias, formando dedicadamente um *networking*. Dmitrij Marjanov, genro de Albert Einstein, que dirigia um salão vermelho em Berlim, cuidou de Eisenstein na Alemanha. Colocou Eisenstein em contato com Alfred Kerr, Asta Nielsen, Fritz Lang, Joseph von Sternberg e Albert Einstein.

4 Völkermagazin[Magazine popular] 1927, nr. 11, 55.

Stefan Zweig prometeu apresentar Freud para Eisenstein. Este tomou café da manhã com Luigi Pirandello e foi convidado do Visconte de Noailles, que financiara o filme de Dalí e Buñuel *L'âge d'or*, e de Otto H. Kahn, um bilionário e filantropo americano. Em salões parisienses, ele foi tratado como «celebridade». Sua agenda estava repleta de compromissos com Colette e Yvette Guilbert, Marinetti, Jean Cocteau, Paul Eluard, André Breton e James Joyce. Quando a Paramount o lançou numa campanha publicitária, foram feitas fotos de estúdio em que Eisenstein posava com outras estrelas e astros como, por exemplo, Marlene Dietrich e Josef von Sternberg. Este era um capital adicional simbólico para aumentar o valor de Eisenstein. Essas fotos para a imprensa mostravam um homem bom e moderno convencionalmente vestido: terno escuro, a camisa com colarinho mole, gravata listrada, sempre uma ponta de lenço no bolso do peito. Eisenstein – utilizando a imprensa de forma eficaz – deixou-se fotografar com o cão-astro Rin-Tin-Tin e fez um gracejo ao dizer que estaria testando nele a teoria do reflexo de Pavlov.

Eisenstein também utilizou escândalos com habilidade, mas um tipo especial de escândalos. Os próprios futuristas provocavam esses escândalos, assim como também os surrealistas, e ele foi testemunha de um deles.[5] Eisenstein sabia como usar as circunstâncias dadas para interpretá-los como um escândalo político e (geralmente sob um pseudônimo) apresentar na imprensa soviética como um prova de sua atividade propagandística no Ocidente imperialista.

O psicanalista René Allendy, que coordenava um grupo de estudos filosóficos e científicos na Sorbonne, organizou ali, em 17 de fevereiro de 1930, uma apresentação de *O Velho e o Novo* de Eisenstein para dois mil ouvintes. No entanto, a polícia impediu a apresentação do filme censurado; assim a exibição prevista de Eisenstein se estendeu para uma palestra sobre o filme intelectual, seguida de uma discussão sobre as diferenças entre o modo de produção capitalista e socialista, entre um filme de massa e um filme de Eisenstein. Uma semana depois, o evento foi tratado na imprensa soviética como um escândalo político, que na verdade tinha menos a ver com a exibição de Eisenstein, do que com uma ação do serviço secreto soviético e a reação da política francesa. Um mês antes, em 26 de janeiro de 1930, o general Aleksandr Kutepov, presidente da Associação dos Militares russos no Exílio, fora sequestrado por agentes da GPU em Paris, o que desencadeou uma grande campanha de protestos nos círculos diplomáticos e políticos, que se voltavam contra a embaixada soviética, mas também contra todos os outros cidadãos soviéticos residentes na França. Tendo como pano de fundo esse escândalo realizou-se a palestra de Eisenstein, concomitantemente vencia seu visto e seu pedido de prorrogação foi negado. Somente após alguns meses o visto de Eisenstein foi prorrogado, depois que o primeiro-ministro recebeu uma petição assinada por artistas e intelectuais de destaque. Na União Soviética esse incidente foi explorado pela imprensa.[6] No jornal do governo *Izvestija*

5 Eisenstein 1984, 300 - 301.

foi publicada uma caricatura: o diretor em confronto com as baionetas e pistolas da polícia francesa miradas para ele – como um marinheiro «Potemkin».

Do mesmo modo, o seu conflito com o estúdio Paramount após a dissolução do contrato foi interpretado pela imprensa soviética como uma questão política. O vice-presidente do estúdio, Jessy Lasky, pediu a Eisenstein que declarasse publicamente que o contrato fora dissolvido por mútuo consentimento. O estúdio Paramount prometeu ao diretor renovar o contrato assim que a campanha anti -Eisenstein em Hollywood se acalmasse um pouco.[7] Na imprensa soviética, Pera Atacheva, por ordem de Eisenstein, escreveu uma outra nota, que vinculava o cancelamento do contrato com a rejeição do roteiro *An American Tragedy* e explicou que Eisenstein tinha acentuado as tendências sociais de Dreiser – contra a vontade dos patrões da Paramount.[8] Em 1934, o jornalista norte-americano Joseph Freeman pediu a Eisenstein que lhe desse testemunhos autênticos para o conflito, pois queria escrever um livro sobre o confronto de um artista revolucionário com a indústria cinematográfica nos EUA, supostamente não propagandística, mas Eisenstein enviou-lhe como modelo de esclarecimento as diferenças entre dois vice-presidentes da Paramount: Lasky, o tipo romântico de um jogador de jogos de azar, e B. P. Schulberg, um tipo Wall Street sem imaginação e coragem para assumir riscos. Mas os capitalistas permaneceram cavalheiros, disse Eisenstein, e consideravam a tentativa deles com um comunista como uma "experiência nobre."[9]

A encenação do corpo

Paralelamente a essas campanhas verbais, Eisenstein tornou-se com frequência modelo de muitos fotógrafos e pintores de todos os estilos, em casa e no exterior. Vale a pena comparar esses retratos com os auto-retratos que Eisenstein fizera durante toda a vida e refletir sobre os princípios de encenação da figura invisível do diretor de cinema.

Os retratos de Eisenstein – de Jean Charlot, David Burljuk ou Martiros Sarjan – são realmente tradicionais. Os quadros não dão nenhuma interpretação aguçada à figura estática. O rosto – ou o perfil – é uma superfície pictórica, que revela uma semelhança remota com Eisenstein.

Somente dois quadros se destacam: Kiki, a famosa modelo de inúmeros artistas de Montparnasse, pintou em Paris um retrato de Eisenstein, que foi publicado na revista *Pour Vous*, em 26.12.1930. Nele se vê Eisenstein, portando a boca lasciva de seu assistente Grigorij Aleksandrov, diante de um navio ao fundo, como crianças costumam desenhar. Kiki presenteou Eisenstein com o quadro a óleo e suas memórias, com a dedicatória: «Car moi aussi j'aime les gros bateaux et les matelots»

6 Sobre a expulsão de Eisenstein da França relataram dentre outros *Kino-Front*[Cinema-Front] (Leningrado) 1930,1; *Kino*[Cinema] (Moscou) 1930, 1
7 Bulgakowa 1998 a, 138 - 148.
8 Ataševa 1931, 59 - 62.
9 Freeman 1992, 245 - 248.

[«Pois eu também amo os navios grandes e os marinheiros»].[10] Roberto Montenegro, um pintor mexicano, também retratou Eisenstein no afresco *O novo Mundo* na forma de um conquistador espanhol do século XVI. Como um conquistador do mundo – contudo com o filme entre os dedos, com o instrumento de sua conquista mundial.

De modo geral, o diretor é apresentado nas fotos circundado pelos acessórios de filme – câmara, material fílmico, mesa de corte, um megafone, para produzir clareza para o observador, totalmente na acepção da iconografia de Panofsky: o objeto na mão define a função e o significado da figura representada, tal como as asas o amor. Mais tarde as fotos reproduziam (na iluminação ou na composição) as peculiaridades estilísticas do filme, o estilo tornava-se retrato, e esta tentativa apelava aos conhecedores, os cinéfilos.

Eisenstein foi encenado em ambos gêneros: segundo princípios iconográficos e como «materialização» de seu estilo, que se modificava – das composições construtivistas acentudas ao jogo de sombra e luz barroco.

Germaine Krull e Eli Lotar utilizavam a luz expressionista para modelar o corpo e sobretudo o rosto de Eisenstein. Foi assim que também Eduard Tissé o fotografou no Museu de Antropologia do México. Porém, enquanto os retratos de Krull e Lotar, feitos em ateliês de fotografia, permanecem abstratos, a foto de Tissé está cunhada por uma *mise-en-scène* impressionante, que apresenta uma semelhança estilística com o filme *Que viva Mexico!*: a estátua de pedra gigante de uma divindade asteca devora a pequena figura humana, e a mascarada no museu torna-se uma metáfora do poder dos ídolos (*Idols Behind Altars* é o nome do livro de Anita Brenner, a antropóloga mexicana, que Eisenstein havia considerado como modelo).

Hans Richter e Man Ray tentaram, através de um cenário moderno (bastidores pintados com formas abstratas) apresentar Eisenstein como um artista de vanguarda, mas sua tentativa é muito ilustrativa, nem o bastidor construtivista, nem o telefone na mão do diretor produziram nos retratos o sentido desejado. Eles nos apresentam um homem vestido de modo burguês na situação de trabalho de um estúdio de fotografia e toda série apresenta o *gestus* de uma procura abortada por uma imagem não encontrada. André Kertész, no entanto, deu a Eisenstein um leve mistério, ao colocá-lo no chão ao lado da longa pintura de rolagem [Rollbild] de desenhos abstratos. O artista de vanguarda é encenado como um fenômeno anti-burguês indecifrável, mas muito decorativo, aparentemente domesticado, um hieróglifo ornamental.

Em meados de 1920, os artistas plásticos vanguardistas não só desenvolveram retratos fotográficos bem compostos e iluminados para seus colegas artistas, mas criaram fotocolagens, que oprimiam a fisicalidade e substituíam algumas partes do corpo por aparelhos. Em seu auto-retrato, El Lissitzky, em 1924, sobrepõe seu olho com uma mão e um compasso. Na capa do livro *Der japanische Film* (1929)

[O filme japonês] (Eisenstein escreveu um prefácio para o volume) uma câmara de filme inteira foi montada no rosto de El Lissitzky. Em 1924, o artista berlinense Umbo apresentou o repórter itinerante Egon Erwin Kisch como um ciborgue: um olho foi substituído pela lente, mãos e pés foram representados por instrumentos e rodas. Em 1929, os irmãos Sternberg adotaram essa colagem como uma peça finalizada para seu cartaz de *Berlim, Sinfonia da metrópole*, sem referência à fonte. A câmara substitui o olho – dessa mesma maneira também se auto-retrata Mikhail Kaufmann, irmão de Dziga Vertov, cinegrafista e ator em *O Homem com a câmara*, totalmente no sentido de Vertov, que procurava substituir o olho humano imperfeito pela câmara. Dmitrij Debabov, fotógrafo de imprensa soviético, repetiu esse *gestus* nos retratos fotográficos de Eisenstein. De um lado, seu olho também foi substituído pela câmara, de outro foi apresentado com tiras de filme na mesa de corte (a foto foi utilizada mais tarde para a capa do livro sobre o pai da montagem russa).

O *GESTUS*

Para Eisenstein, essas técnicas não eram muito convincentes. Ele admirava nas imagens a descoberta de um *gestus*, que podia intermediar todo o caráter através de uma linha, como propunha o cartunista norte-americano William Steig em seu livro *About People*: uma linha abrange a essência psicológica (o orgulhoso, o arrogante, o adulador).

Os fotógrafos trabalhavam com luz, Eisenstein encenava o *gestus*. Por isso ele considerou o auto-retrato de El Lissitzky como bem-sucedido: O olho é a mão, um instrumento. Ele havia visto esse auto-retrato na capa do livro *Foto-Auge* [Foto-olho], editado por Franz Roh, em 1929. Descobriu todavia nesse retrato não só as técnicas de vanguarda, mas uma prática arcaica: o retrato reproduzia uma máscara dos índios Anonoko.[11] A idéia de que o olho repetia o movimento da mão ou do corpo inteiro em torno do objeto, inspirou-o a desenvolver o princípio no texto sobre Disney. Desta maneira, para Eisenstein não havia como separar o movimento da mão do *gestus* da pessoa retratada.[12]

> (...) Um desenho [significava] outrora principalmente (e quase exclusivamente) uma corrida, um movimento fixado graficamente apenas acidentalmente. (...) Um desenho animado é a realização mais direta do (...) animismo! Algo evidentemente morto, o desenho, ressucitou – animado. O desenho em si –
>
> *O desenho em si –*

10 Eisenstein 1984, 304.
11 Macgowan / Rosse 1923, 90; Eisenstein 2009, 56 - 57.
12 Eisenstein 2009, 809 - 810; Eisenstein 2012.

> independentemente do objeto do retrato! – foi despertado para a vida.[13]

Em alguns retratos fotográficos, ele procura influenciar as poses. No primeiro épico, *Potemkin*, os marinheiros se fundem com o navio em um organismo único. Deste modo, o perfil de Eisenstein em um retrato fotográfico do ano de 1925, forma uma linha com o mastro do seu encouraçado. Ou se deixa fotografar repetidamente no trono do czar no Palácio de Inverno, repetindo a última imagem de seu próprio filme *Oktober* (1927).

Ou aparece nos trajes de Dom Quixote durante as filmagens do filme paródico em La Sarraz: seu cavalo é a câmara de filme. Posa para Margaret Bourke-White no telhado de um arranha-céu de Nova York, mas interpreta uma cena de filme: ele é barbeado por um homem que se parece com Luis Buñuel e que talvez esteja prestes a cortar seu olho, como no filme de Buñuel *Un chien andalou* [*Um cão andaluz*]. Ele posa entre as pernas de sua atriz mexicana, montando no cacto, que se parece com seu falo gigante, com o crânio de açúcar para Hermilo Jimenez ou como macho mexicano para Miguel Alvarez Bravo.

Em todas essas fotos, Eisenstein veste o mesmo terno que também usava nas fotos de imprensa da Paramount ou nos retratos de Richter, Man Ray e Kertész. Não o traje, mas é o *gestus* carnavalesco, que Eisenstein traz para a *mise-en-scènes* das fotos, que ele usa como um jogo de máscaras. Somente Alvarez Bravo conseguiu trazer para as suas fotografias a incerteza dessas poses de macho adotadas e, assim, produzir uma ruptura na farsa de Eisenstein.

Em 1936, no período em que todas as obras de Eisenstein, inclusive seu *Encouraçado* foram negadas (Eisenstein seguiu apenas os fatos documentados e o filme foi praticamente criado pela história, como alegam seus críticos[14]), ele se deixou fotografar sozinho na absolutamente vazia escadaria de Odessa, que o tornara famoso. No duplo retrato dele e Brecht, fotografado por Sergei Tretyakov, ele corrige o gestus e transforma o retrato em um suave – extremamente próximo – abraço.

Nessas fotos ele está envolvido com a encenação do *gestus* e deixa-se reproduzir com objetos, que o haviam ajudado a dar um novo sentido em seus filmes – o encouraçado, um homem-peixe mecânico ou o trono do czar. Esta imagem repete o *gestus* de todo filme: ao rodar nos cenários originais, com os sósias de políticos reais e consultores, que tinham conquistado o Palais há dez anos atrás, Eisenstein foi conduzido cada vez mais para a idéia de um filme profundamente simbólico, que deveria destruir qualquer tipo de simbolismo como fetichismo ridículo. Cada acontecimento foi compreendido como um ato metafórico e também assim encenado, todo objeto foi trazido para seu valor simbólico. Conde-

13 Eisenstein 2012, 45.
14 Kalatozov / Bartenev 1933, 3.

corações, conferidas "para a pátria", transformam-se em montanha de lixo de insígnias inúteis. Kerenski escala sem parar as escadas do poder, mas quando as portas para a sala do trono se abrirem para ele, pisa – graças ao corte de Eisenstein – na parte traseira de um pavão mecânico. E o trono do czar não é nada mais do que uma cadeira para sentar-se relaxado com tênis branco.

Assim os retratos de fotografias ganham sua assinatura. No entanto, essas ilustrações são um problema para ele. A compreensão de Eisenstein de imagem [Bild] se afasta da cópia [Abbild]: imagem é sempre uma questão de montagem, porque só a montagem pode dar origem à verdadeira, à imagem invisível, que, graças à sobreposição e confrontação com outras imagens pode desencadear as associações.[15] Nelas o *gestus* deve ser o desencadeador das associações necessárias para se chegar ao símbolo – à imagem invisível que retrata o diretor invisível.

Apenas com uma foto ele se dava por satisfeito. Em agosto de 1943 foi lançada em Nova Iorque uma antologia, editada por Leyda, com ensaios de Eisenstein: *The Film Sense*. Eisenstein recebeu o livro seis meses depois, exatamente em seu aniversário:

> Em memória ao dia mais triste de minha vida, meu aniversário, chegou finalmente o *The Film Sense*. Pela primeira vez na minha vida estou absolutamente satisfeito com a aparência de um livro meu. Não seria possível fazer algo ainda melhor. Até a sobrecapa está como desejei, amarela e preta, como a capa de um crime. Sobre ela, o meu rosto com um olhar provocativo, absolutamente impertinente, e um sorriso *à la* Mona Lisa.[16]

No momento em que Jay Leyda publicara esse retrato de 1935, o corpo de Eisenstein estava reduzido a duas imagens. Em público, ele usa ternos de corte perfeito e chapéus Stetson. Apenas o seu cabelo permanecia anarquizado, apesar da acentuada calvície. Eisenstein se parecia com uma criança elegante, de boa família, que envelhecera. Seu corpo havia envelhecido rapidamente e se tornara corpulento. Nas fotos oficiais, ele não se parece com um artista, mas sim com um acadêmico em um terno com medalhas. Em casa usava calças de pijama e camisetas, mas este corpo íntimo só pode ser visto em poucas fotos privadas. O tempo em que ele ainda fora encenado como um astro, ou poderia ter sido encenado, já havia passado. Mas mesmo esse corpo velho poderia ser excêntrico – em sua gesticulação, como mostram poucas gravações de documentários de Eisenstein – por exemplo, no seu discurso de rádio, em 18 de fevereiro de 1940; no apelo aos irmãos judeus de todo o mundo em 24 de agosto de 1941 ou na sua aparição numa conferência sobre o cinema norte-americano e britânico, realizada em julho de 1942, em Moscou.

15 Bulgakowa 2006.
16 Eisenstein – Archiv, RGALI 1923-2-1170, 9.

Auto-retratos

Eisenstein estava muito interessado nas técnicas de auto-retratos na literatura e na pintura. Estudou autobiografias e romances autobiográficos de Stendhal e Stanislavski, romances biográficos de Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger e Ernst Ludwig. Leu o ensaio de Freud sobre Leonardo com muita atenção.

Enquanto auto-retrato ideal, ele não apreciava as técnicas narcisistas habituais, como por exemplo Andrea del Sarto, que se registrou nas suas próprias fotos (embora em diferentes funções, até no papel da Madonna). Eisenstein dedicou um longo ensaio à paisagem de El Greco *Tempestade sobre Toledo*[17], que designou como auto-retrato do pintor. Também os objetos de fotografia de Eugène Atget via como retratos ou auto-retratos e explica o que entende com o *gestus*: o fotógrafo força o espectador executar fisicamente a forma.

A magia de Atget não está tanto na percepção visual, mas na percepção cinética. Eles [os espectadores] se tornam carroças. Eram um carro bancário. São eles, que como raiz se aglomera em um nó. Ou como escada que dobra a esquina. Já passaram pelo drama do cilindro amassado e Chapeau claque. (...) As fotos de Atget são metáforas, mas ele nos obriga a jogar com elas e não a contemplá-las. Não são as metáforas da forma, mas do comportamento: da encenação da figura e sua propensão a se mover de uma certa maneira, através da fuga ou da aproximação. (...) Estou à procura da confirmação de minha conclusão em sua biografia – e aqui leio claramente nas primeiras linhas: «Há trinta anos atrás, um ator iniciante que se retirou dos palcos errantes, começa a fotografar Paris: E. Atget.»[18]

Eisenstein copia uma longa citação do ensaio de Emil Ludwig sobre Leonardo da Vinci (ele usa a edição americana), que expressa as mesmas idéias. Ludwig era de opinião de que a arte de Leonardo se edifica no princípio do auto-retrato, se realiza não só em imagens de homens e mulheres, mas também nas máquinas – «britadeira, pé de cabra, arado», que tinha projetado.[19]

As técnicas de auto-retratos nas paisagens ou objetos são tão admirados por Eisenstein porque ele vem do filme, no qual um objeto ou uma paisagem muitas vezes substitui o ator, como por exemplo em Leonardo, Atget e El Greco. Assim Eisenstein vê Chaplin em seus sapatos ou retrata o médico do navio de «Potemkin» por meio de sua luneta. Ele não adota esse princípio nos próprios auto-retratos, que tinha desenhado toda a sua vida. Raramente se reduzia propriamente a um objeto. Frequentemente escolhe o corpo de uma outra pessoa. Em seus filmes se retrata como uma criança abandonada pela mãe – o bebê no carrinho saltitante de *Potemkin*. Também em *Ivan, o terrível*, reproduziu algumas situações autobiográficas codificadas e permite ao traidor Kurbski fazer o mesmo com o jovem Aleksandrov, que tinha traído a ele, Eisenstein.

17 Eisenstein 2002, 405 - 463.
18 Eisenstein 2002, 265. Eisenstein cita o prefácio do livro sobre Atget (Atget 1931, 8.)
19 Ludwig 1927, 176. Eisenstein 1972, vol. 3, 153 - 154.

Em seus auto-retratos gráficos tinha adotado princípios de Grandville, Steig e Disney, e apresentava-se no jogo com diferentes papéis. Em 1915 ele está entusiasmado pelo «spoonerismo» visual do caricaturista francês Grandville. Na série *Les métamorphoses du jour* (1829), Grandville colocou animais em situações com um alto valor de identificação, proveu-os de trajes humanos, gesticulações e acessórios de moda e criou assim o teatro da vida moderna. Eisenstein também criou um teatro zoológico privado da vida moderna, que frustra as fotografias cerimoniosas – em roupa de marinheiro, em smoking de veludo ou em smoking infantil, feitas no estúdio de fotografia de Riga: ele ilustrou a si mesmo como porquinho, rato ou coelho, sempre como um perdedor contra a forma requerida. Perante professores permanece de cabeça baixa e é humilhado, mas no salto libertador – flutuando no espaço sem limitações – ele foge da disciplina exigida.[20]

Mais tarde criou seu retrato como palhaço George (série *Souvenirs d'enfance*, 1943). O modelo era uma pessoa real: Petr Rudenko, que Eisenstein quando criança tinha visto no Circo de Riga e que posteriormente ensinou acrobacias para os seus estudantes. A imagem do palhaço George pode ser vista como auto-retrato de Eisenstein: o cabelo como um halo coroando a cabeça, as pernas macias «sem ossos» e a atitude indiferente reproduzem as poses de Eisenstein. Este se viu durante toda sua vida como um palhaço, sua primeira grande paixão foi o circo, que demonstrava o corpo mágico e perfeito – leve e flexível. Uma pantomima que o impressionou profundamente na infância, narrava sobre a perda do corpo: um palhaço pode fugir de seu corpo, assim como Eisenstein também desejava.

Nos auto-retratos reconhecíveis e assim designados, Eisenstein sempre tentava fixar esse corpo fortemente expressivo e evitou pintar seu rosto, como na variante realista (*Autoritrata*, 1944) ou em pequenas caricaturas de perfil, que capturaram o *gestus* com uma linha.

A linha era para ele sempre uma expressão perfeita. Se *gestus* e linha coincidem, resultando um desenho contínuo, então a magia é perfeita. Ele encontra essa técnica em Olaf Gulbransson, em William Steig, Saul Steinberg e em Disney, que se imortalizou nos movimentos do seu rato:

> Um homem jovem com um pequeno bigode. Muito elegante. Eu até diria ainda – de uma elegância dançante, de qualquer maneira de um modo inimitável semelhante ao seu herói. Mickey tem o mesmo charme, a mesma naturalidade gestual e elegância. Mas isso não causa estranheza.

Como se constatou, o método é o seguinte: Disney representa propriamente o ‚Part', o ‚papel' de Mickey, para um ou outro filme. É rodeado por uma dúzia de

20 Os desenhos estão reunidos na seguinte página: http://www.fondation-langlois.org/flash/e/stage.php?NumPage=746 [1.5.2012]

seus desenhistas, que captam as contorções hilariantes de seu modelo em pé e chefe atuante. E assim estão prontos os modelos cheios de vida e realistas para a animação, que só são eficazes porque em cada hiperbolização copiam o desenho de pessoas reais. Não menos vivo é o lobo. Ou o urso. O cão, parceiro impertinente do elegante Mickey Mouse, por sua vez, não é por acaso tão real: para ele, o primo de Walt era o modelo, e ao contrario dele, era corpulento, grosseiro e desajeitado.[21]

A linha segue o movimento, torna-se una com o corpo, por isso o auto-retrato pode se realizar também na assinatura. Em 1922, Eisenstein assina suas fotos com uma assinatura codificada V^2 e, numa foto de 1922, reproduz o desenho invertido com todo o corpo. Mais tarde, a sua assinatura se assemelha a uma elipse, que ele não define como um vestígio, mas sim como um auto-retrato: um feto flutuante, um embrião.[22]

Escrever, dançar e desenhar são para ele atividades semelhantes. Pode assim superar a sensação de estar preso no corpo e dele fugir. Por isso a linha, que guia o corpo de volta ao *gestus* e que reduz à substância, é, ao mesmo tempo, interpretação e libertação – no *gestus* como movimento o lápis:

> "Aqui, diante dos olhos do espectador entusiasmado surge a linha de contorno, e ela se move.
> Ela se move ao redor do contorno invisível do objeto, que ela enfeitiça sobre o pano azul escuro. A linha é o vestígio do movimento.
> E talvez anos mais tarde me recordarei dessa sensação esmagadora da linha, da linha como movimento dinâmico, da linha como processo, da linha como caminho. (...) Por muitos anos me dedicarei apaixonadamente à *mise-en-scène*, essas linhas de movimento dos atores 'no tempo'.
> A dinâmica das linhas e a dinâmica do movimento – e 'não o estado permanente' – permanecerão sempre uma predileção minha: isto vale para as linhas, bem como para o sistema dos fenômenos e sua transição para outras formas."[23]

(Tradução de Marlene Holzhausen)

21 Eisenstein 2009, 794 - 795.
22 Eisenstein 1984, 970.
23 Eisenstein 1984, 735.

O cavalo de três cabeças

José Carlos Avellar

1.

Quase ao mesmo tempo em que Pablo Picasso pintava *Guernica*, maio/junho de 1937, Sergei Eisenstein começava a preparar *Os cavaleiros de ferro* / *Alexander Nevski* (junho/julho de 1937) e José Clemente Orozco dava início ao mural *La conquista de México* (agosto/setembro de 1937). Nas duas pinturas e no filme, a imagem de um cavalo representa o horror da guerra.

São três obras encomendadas pelo Estado. Orozco atendia a um convite do governador de Jalisco, produzir murais para o salão nobre da universidade, o palácio do governo e o Hospicio Cabañas, em Guadalajara; Eisenstein, a um tema proposto pela Direção Estatal da Indústria de Cinema e Fotografia (GUK – Gosudarstvennoe upravlenie kinofotopromyshennostia) de Moscou, "uma prescrição, com a exatidão de uma fórmula matemática, para a 'criação' de um personagem que estivesse de acordo com o tema"; Picasso, a um convite do governo da República espanhola, a produção de um trabalho especial para o pavilhão da Espanha na exposição internacional de artes e técnicas da vida moderna de Paris.

2.

Nenhuma relação direta entre essas obras, mas talvez elas possam ser vistas hoje como se formassem uma história que parte de Orozco, com o cavalo espanhol na conquista do México, cabeça de ferro, corpo de engrenagens, correntes e fuzis, passa por Picasso, com o cavalo espanhol de *Guernica*, cabeça jogada para cima, boca aberta, grito contorcido no meio do bombardeio alemão, e vem até Eisenstein, com o cavalo alemão na batalha do gelo, a armadura branca da formação militar "cabeça de porco" destruída na neve.

Nenhuma relação direta entre essas obras, além do fato de responderem à tensão daquele momento entre a Guerra Civil Espanhola, iniciada em julho de 1936, e a Segunda Guerra Mundial, que começaria em setembro de 1939. Em 7 de julho de 1937 – um mês depois de Picasso terminar de pintar *Guernica*, uma semana antes da inauguração do pavilhão espanhol na feira de Paris – o Japão entrava em guerra com a China.

3.

Nos estudos para a realização do mural do Hospicio Cabañas, desenhos a lápis e guache sobre papel, o cavalo de ferro tem um nome: *A Espanha de Carlos V.* No mural, a figura – máquina de guerra, e não gente ou animal, um cavalo e um

cavaleiro feitos de engrenagens, correntes e fuzis – ocupa um dos seis painéis do teto do Cabañas, no extremo esquerdo do prédio. Abaixo de A Espanha de Carlos V, nas paredes laterais, em torno da janela, retratos de Cervantes e de El Greco. Os dois painéis que se seguem à Espanha de Carlos V mostram uma cena de batalha – nos estudos, anotada com o nome de *Belicosidade* – e um retrato de Hernán Cortés, figura formada pela montagem de um rosto humano sobre uma engrenagem metálica idêntica à do cavalo de engrenagens e correntes. No outro extremo da construção, à direita da cúpula central, os painéis do teto mostram as figuras de um padre, um retrato do rei Filipe II de Espanha e, entre um e outro, o painel que nos estudos tem o nome de *Os cavalos na conquista:* um guerreiro de espada e armadura de ferro num cavalo de duas cabeças.

Eisenstein não chegou a ver os murais de Guadalajara, eles ainda não existiam quando ele esteve no México, entre dezembro de 1930 e fevereiro de 1932, para as filmagens de *Que viva México!* Nem chegou a se encontrar com Orozco nessa ocasião. Conhecia os trabalhos do pintor nos Estados Unidos – o mural da New School for Social Research, em Nova York, e o *Prometheus* do Pomona College, na Califórnia. Em *El nacimiento de Que viva México!* (edição da Universidad Nacional Autónoma de México, 2006) Aurelio de los Reyes observa que quando Eisenstein viu gravuras de Orozco no livro *Los de abajo*, de Mariano Azuela, "poco antes de tomar el tren que lo condujo a filmar su película mexicana, dio inicio una relación espiritual entre ambos creadores". O breve comentário poético que fez num ensaio, que se refere também a Rivera e a Siqueiros e tem como título *Prometeo*. (*La experiencia*), pode ser tomado como expressão do que toma conta do espectador diante de *La conquista de México* do Hospicio Cabañas. Diz Eisenstein: "Não há nada mais fascinante do que observar os voos fulgurantes de Orozco na parede, porque o mundo que ele cria com sua pintura quebra o equilíbrio do universo, surge como uma faísca brilhante no lugar do sol plácido de cada dia".

Eisenstein começou a escrever *Prometeo*. (*La experiencia*) em 1931, em parte para atender a um pedido de Alma Reed – o texto seria usado como introdução para um livro sobre Orozco que ela pretendia publicar em Nova York. Até então não tivera oportunidade de conhecer o pintor:

"Jamais encontrei o homem sobre quem tenho de escrever. Orozco. Três vezes nossos caminhos se cruzaram. Los Angeles, Nova York, Cidade do México. Três vezes deixamos passar a oportunidade de um aperto de mão, coisa que desejávamos há algum tempo. Apesar disso, nos encontramos, ainda que nosso encontro não tenha se realizado num lugar geograficamente identificável. Nosso lugar de encontro. Em algum lugar dos Campos Elísios do êxtase. Nós nos encontramos".

O encontro para o aperto de mãos só viria a ocorrer em abril de 1932, em Nova York, a filmagem de *Que viva México!* interrompida, Eisenstein numa etapa da viagem de volta a Moscou. Até então, ele e Orozco haviam trocado cartas e fotografias. Por longo tempo Eisenstein continuou a reunir informações para traba-

lhar no ensaio sobre o pintor – que só iria ganhar forma definitiva quase ao final da década de 1930. Talvez os murais e gravuras do pintor tenham ressurgido na memória como um impulso para pensar a partir deles a imagem de um filme – Eisenstein se preparava para filmar *Os cavaleiros de ferro* –, talvez, ao mesmo tempo, um certo quê da imagem de cinema tenha ressurgido na memória de Orozco como um impulso para os voos mais fulgurantes que nunca dos murais do salão nobre da universidade, o palácio do governo e do Hospicio Cabañas, em Guadalajara.

A conquista do México, anotou Orozco em sua autobiografia, parece que foi ontem. "A destruição de Tenochtitlán foi no ano passado, e não no começo do século 16". No tempo da conquista, o ferro e o fogo, as correntes e os fuzis do presente. O passado como experiência presente, ou, uma vez que se quebra o equilíbrio do universo, vice-versa: o presente como uma experiência do passado. Os guerreadores e as vítimas, as imagens que no Hospicio Cabañas contam a chegada de Cortés e da Espanha de Carlos V são idênticas às que compõem *as lutas fratricidas* e *as forças tenebrosas* nas paredes do palácio de governo. As vítimas sob as patas dos cavalos e o conquistador no teto do Cabañas são como o povo e os líderes na parede do salão nobre da Universidade. Na guerra da conquista do México, Orozco pinta também a Guerra Civil Espanhola, a guerra na Ásia e o que já se anunciava nesses conflitos, a Segunda Guerra Mundial. No mural, uma operação de fusão e deslocamento semelhante à realizada por Picasso em *Guernica*.

Os jornais continuavam a publicar fotos da destruição de Guernica no bombardeio de 26 de abril de 1937 quando Picasso, em 1º de maio, riscou, lápis sobre papel, o primeiro esboço da tela que começaria a pintar uma semana mais tarde: a figura retorcida de um cavalo. Logo, lápis sobre papel e óleo sobre tela, novos esboços: o detalhe da cabeça de um cavalo, boca aberta, língua e dentes projetados para fora num grito de dor. Em *Guernica* o cavalo seria a figura dominante.

As fotos de Dora Maar que registram o processo de trabalho de Picasso revelam as seguidas alterações da tela em busca da forma e posição exatas do cavalo. No primeiro instante ele aparece dobrado, retorcido, caído no chão. No quadro finalizado, ele é uma cabeça que salta para fora do corpo num último grito. Em *Guernica*, enfim, nem armas, nem soldados, nem aviões, nem bombardeios: uma cabeça de cavalo que grita. Mãe com o filho morto no colo, mulher em fuga, braços erguidos em desespero, mas principalmente cabeça de cavalo. Não a guerra, mas o horror da guerra, operação de fusão e deslocamento próxima da realizada por Orozco em *La conquista de México* e não muito distante da realizada por Eisenstein em *Os cavaleiros de ferro*.

4.

Em fevereiro de 1937, perto de concluir a montagem de *O prado de Bejin*, Eisenstein começou a pensar em seu próximo filme numa série de desenhos. Seria

sobre a Espanha, então há sete meses em guerra civil. Alguns desenhos são esboços de vida independentes. figuras de um só traço sob o tema "*bombas e terror na Espanha*"; outros, estudos de cenas do filme, que se passaria quase inteiramente na Plaza Mayor de uma cidade atacada por soldados franquistas. O ator e cantor norte-americano Paul Robeson, então em Moscou para uma série de concertos, colocara-se à disposição para filmar entre julho e outubro. Robeson estava então em evidência, tanto por seu trabalho no teatro (interpretara *Othelo* no Savoy Theatre de Londres, 1930) e no cinema (como protagonista da adaptação de *Emperor Jones*, de Eugene O'Neil, dirigida por Dudley Murphy, 1933) quanto por seu ativismo político – atuara em espetáculos de solidariedade às Brigadas Internacionais e contra o racismo e o nazismo. Ao passar por Berlim a caminho de Moscou fora agredido pelas tropas de choque do partido nazista. Alguns anos antes, 1931, 1932, Eisenstein tentara fazer com o ator um filme sobre o Haiti, *Black Majesty* – desenhos do projeto se encontram reproduzidos em *Eisenstein at Work* de Jay Leyda e Zina Voynow (Pantheon Books, Museum of Modern Art New York, 1982). Em *Hispania*, Robeson faria o papel de um soldado marroquino, conta o diretor em carta a Jay Leyda, datada de 1º de fevereiro de 1937: "um tema cola com perfeição no outro, a luta contra o racismo e contra o nazismo na guerra revolucionária na Espanha".

Da mesma forma como os episódios de *Que viva México!* foram inspirados em Posada, Siqueiros, Rivera e Orozco, o filme sobre a Espanha seria, muito provavelmente, em alguma medida inspirado em El Greco. E por isso Eisenstein começou a redigir, ainda em fevereiro, anotações para um ensaio sobre o pintor, originalmente com um título em espanhol, *El Greco y el cine*. Uma primeira versão ficou pronta em setembro de 1937.

No ensaio, entre várias outras observações, Eisenstein diz que El Greco pinta como se filmasse com uma lente de 28 milímetros, objetiva que cria um conflito entre o objeto e sua aparência: a mão de uma pessoa estendida na direção da lente aparece incrivelmente grande em relação ao corpo inteiro; diz que no cinema a lente 28 milímetros permite representações expressivas, deformadas, como as dos quadros de El Greco; diz mais: *Tempestade sobre Toledo* é uma tela que resulta não de um único ponto de vista, mas de um passeio pela cidade e arredores – noutras palavras: da montagem de diferentes pontos de vista; que esta é a primeira paisagem da história da pintura, a primeira paisagem em si e *per si*; que, por ser uma das primeiras paisagens sem uma figura humana, é uma imagem de forte presença humana; para ele, *Tempestade sobre Toledo* é de fato um autorretrato, não um registro de uma nuvem de tempestade sobre a cidade, mas um retrato do que o pintor sentia enquanto pintava. Eisenstein observa ainda que El Greco e Orozco vão além da reprodução das formas da natureza, e se servem de uma igual arbitrariedade no uso das cores e na relação entre as cores da obra e aquelas do modelo.

Orozco muito provavelmente teria gostado do paralelo. No relato da viagem que fez em 1932 à Europa ("viaje corto de tres meses"), ele se refere com entusiasmo à simplicidade geométrica do *Cristo adorado na cruz*, de El Greco, no museu do Louvre, e com entusiasmo ainda maior a *O enterro do Conde Orgaz*, na igreja de Santo Tomé, em Toledo. Em sua *Autobiografia* (série de depoimentos escritos em 1942, para a revista *Occidente*, publicada em livro pela primeira vez em 1945 e republicada pela Ediciones Era México, 1970), conta que viu Londres como "la casa de una familia noble que fue riquísima y ha perdido toda su fortuna" que viu "un Paris muy viejo, arruinado, miserable. ¿En donde estarán las mujeres elegantes y bellas? En un mes no vi una sola, absolutamente ninguna" – beleza e elegância somente na "gran exposición retrospectiva Picasso en la galería Georges Petit". Mas em Toledo, continuam a enterrar todos os dias o conde Orgaz: "todavía vive El Greco, ahí pinta y sus apóstolos trabajan a diario. Alguno lleva mi equipaje al hotel, otro me sirve un vaso de vino, el de más allá es el chofer del camión a Madrid y veo otro más en el puente de Alcántara".

El Greco y el cine de Eisenstein é, de modo indireto, uma anotação para pensar *Hispania*. Outras anotações para esse projeto não realizado encontram-se nas séries de desenhos *A Guerra Civil Espanhola*, *Bombas e Terror na Espanha*, lápis preto sobre papel com uns poucos detalhes em vermelho. Feitos entre fevereiro e maio de 1937, os últimos a partir das notícias do bombardeio de Guernica, os desenhos foram expostos na Espanha durante o Festival de Cinema de Huelva, em novembro de 1989, por iniciativa de Naum Kleiman, responsável pelo arquivo de Eisenstein e diretor do Museu de Cinema de Moscou. São, simultaneamente, um estudo do filme que ele desejava fazer, um comentário visual das notícias de jornal sobre a Guerra Civil Espanhola e uma referência ao que desabava sobre a cabeça das pessoas com impacto idêntico ao de uma guerra civil na União Soviética de então. Na Espanha dos desenhos de Eisenstein, Franco e Stálin são um só personagem.

5.

Arnold Schoenberg já tinha apresentado a sua *Música para acompanhar uma cena de cinema* (*Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene*, 1930) composição inspirada pelo cinema, mas não uma trilha sonora de um filme. Silvestre Revueltas fizera para Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel a música de *Redes* (1936) trabalhando durante as filmagens ao lado dos diretores e do fotógrafo Paul Strand. Virgil Thomson musicara dois documentários de Pare Lorentz, *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), diretamente estimulado pelas imagens do filme, improvisando ao piano durante a projeção de uma primeira versão da montagem. Heitor Villa-Lobos acabara de compor *O descobrimento do Brasil* para o filme de mesmo nome de Humberto Mauro (1936).

O cinema inspirava a música e vice-versa quando Eisenstein e Sergei Prokofiev se reuniram para fazer *Os cavaleiros de ferro*. O diretor colocava em prática

o que havia planejado realizar em *Que viva México!*, que filmou em 1931 e não pôde montar: trabalhava o contraponto orquestral de imagens visuais e sonoras. A colaboração entre o compositor e o diretor é amplamente analisada em "*Montagem vertical*" – texto publicado em janeiro de 1941 na revista *A arte do cinema* (*Iskustvo Kino*) e posteriormente retrabalhado e incluído em *O sentido do filme* com o título *Forma e conteúdo: prática*. Quando escreveu o ensaio, Eisenstein trabalhava no roteiro de *Ivan, o terrível*, (*Ivan Groznii*, 1942-1945) e talvez tenha retornado à relação entre imagem e música para pensar a colaboração seguinte com Sergei Prokofiev.

Não se trata, aqui, de tentar resumir a análise que Eisenstein faz em *Montagem vertical* da relação entre música e imagem no começo da batalha do gelo, nos doze planos montados imediatamente antes dos três quadros da paisagem de horizonte baixo e muito céu de nuvens carregadas. Mas vale retomar o que o diretor disse sobre o que considera essencial na conversa entre música e imagem num filme, "encontrar a chave para a igualdade rítmica de uma faixa de música e uma faixa de imagem" e deste modo "unir ambas as faixas vertical ou simultaneamente".

Depois de esclarecer que existem no filme cenas em que a música foi escrita de acordo com a montagem final dos planos e cenas em que os planos foram montados de acordo com a música previamente gravada, Eisenstein diz que, para a cena em que os soldados vitoriosos tocam flautas e tambores, não conseguiu explicar a Prokofiev o efeito que deveria ser visto por meio da música. Mandou então fabricar "alguns instrumentos-adereços". Filmou esses instrumentos "sendo tocados visualmente (sem som)" e projetou os resultados para Prokofiev, que quase imediatamente entregou "um exato equivalente musical daquela imagem visual de flautas e tambores que eu lhe mostrara. De modo semelhante foram produzidos os sons das grandes trombetas sopradas pelos teutônicos. Do mesmo modo, mas no sentido inverso, seções inteiras da partitura de Prokofiev sugeriram soluções visuais plásticas que nem ele nem eu havíamos vislumbrado antes".

A música inspirada por instrumentos-adereços incapazes de produzir qualquer som e a imagem inspirada pela música, por uma imagem sonora e não por um qualquer detalhe do mundo visível em que se desenrola a história: talvez seja possível imaginar que uma solução semelhante, num outro espaço de expressão, tenha permitido a invenção do cavalo tanque de guerra – corpo feito de ferro, engrenagens, grilhões, fuzis – para mostrar a guerra em *La conquista de México* e a invenção da lâmpada acesa e do pássaro apagado para mostrar a guerra em *Guernica*.

Em um trecho de suas *Memórias*, Eisenstein comenta que apenas por um puro acaso não nasceu um compositor, "pois nada me apaixona mais que os problemas de composição". Pintores, existem os que vêem o sol e pintam uma mancha amarela, e outro, como Picasso, que pintam uma mancha amarela e nos fazem

ver o sol – observa numa outra anotação de suas *Memórias*. Em sua primeira composição audiovisual, a imagem visível inspirada pela imagem audiovisual e vice versa, a figura do cavalo armadura do exercito alemão, é como a mancha amarela que nos faz ver o sol numa tela de Picasso.

No ensaio biográfico sobre Eisenstein publicado em 1972 (*Kniga ob Eizensteine*), Viktor Chklovski observa que o impulso musical-poético de *Os cavaleiros de ferro* é tão forte que espectadores de todas as épocas não sentem dificuldade de saltar sobre uma lacuna do filme. Conta que uma noite telefonaram da parte de Stalin com a exigência de que lhe enviasse imediatamente o filme; a ordem se executou no ato. Naquela mesma noite o filme foi exibido para ele. Tudo foi bem, continua Chklovski, o diretor recebeu felicitações pelo telefone, mas um rolo não foi mostrado: os dez minutos da cena da guerra entre os moradores de Novgorod foram esquecidos na sala de montagem; e uma vez o filme aprovado sem ela, a cena nunca mais voltou a ser inserida nele. Lembra Chklovski que, do ponto de vista da lógica da história narrada, surpreende o fato de ninguém, nenhum crítico, nenhum espectador, ter notado a falta dessa cena e ter aceitado uma fala sem sentido (pois se referia à luta entre os moradores de Novgorod na ponte da cidade). A cena precedia aquela em que Alexander é convidado a tornar-se príncipe e chefe militar de Novgorod, a cena em que pergunta aos moradores da cidade: "Por que vocês precisam de mim? Vocês não têm outro modo de se entenderem uns com os outros?"

O desaparecimento da cena da guerra civil entre os moradores de Novgorod são, de certo modo, uma nova uma proibição de *O prado de Bejin*. Ela era, muito provavelmente, um episódio tão central em *Os cavaleiros de ferro* quanto o da batalha no gelo – a guerra civil é um tema recorrente no cinema de Eisenstein além questão bem viva naquele instante entre a interrupção de *Que viva México!* antes da filmagem do último episódio, *Soldadera*, o sonho de filmar *Black Majesty* sobre o Haiti, a proibição de finalizar *O prado de Bejin* e a projeto de um filme sobre guerra na Espanha.

A batalha na ponte, diz Chklovski, era uma metáfora da guerra civil que dividiu o país na revolução socialista e criou um mal-estar que se estendia até aquele momento, com as perseguições e prisões dos considerados inimigos do socialismo. Ele conclui que o impulso musical-poético do filme é tão forte que o espectador não tem dificuldade de voar sobre essa lacuna semântica assim como um esquiador atravessa o espaço depois de saltar do trampolim.

Para Naum Kleiman, que chegou a ver fragmentos da cena da batalha na ponte, "sem nenhuma dúvida, foi arrancada do filme por ordem de Stalin. A batalha na ponte ocupava toda uma bobina do filme, dez minutos de projeção, e desapareceu depois da projeção no Kremlin, não foi esquecida na sala de montagem. Esther Tobiak, a assistente de montagem, garante ter levado o filme para Stalin em sua totalidade". A cena, diz Kleiman, "foi conscientemente construída por Eisens-

tein como uma metáfora da autodestruição que começou na guerra civil depois da revolução e atingia seu ponto máximo naquele instante, 1937". No final do filme, uma outra cena deveria reforçar essa metáfora, mas foi proibida de ser filmada: Nevski, depois da vitória sobre os cavaleiros teutônicos, seria assassinado.

Três fotogramas da cena da guerra civil entre os moradores de Novgorod encontram-se reproduzidos no livro de Jay Leyda e Zina Voynow, *Eisenstein at work*.

Uma referência à cena não filmada do roteiro original de *Os cavaleiros de ferro* encontra-se num trecho especialmente amargo das *Memórias* de Eisenstein escrito em 1946, oito anos depois de *Alexander Nevski*, poucos meses depois da proibição da segunda parte de *Ivan, o terrível*:

> "Na parte não realizada do roteiro de *Os cavaleiros de ferro*, após a derrota dos alemães no lago Peipus, a horda de tártaros movimenta-se ameaçadoramente contra a Rússia.
>
> Nevski, o vencedor, apressa-se em ir a seu encontro.
>
> Humildemente, passa entre as fogueiras purificadoras, diante da tenda real do Khan, e ajoelha-se diante do próprio Khan, ganhando tempo, através da humildade, para acumular força, de modo que esse escravizador de nossa terra possa ser derrubado no futuro, não por sua própria mão, mas por meio da espada de seu descendente e seguidor, Dmitri Donskoi.
> No caminho de volta, o príncipe morre envenenado, o olhar deslocado para um ponto distante, a planície de Kulikova. Pavlenko e eu fizemos com que nosso santo guerreiro, a caminho de casa, se desviasse ligeiramente da rota histórica seguida por Alexandre ao regressar ao lar, que ele não conseguiu alcançar.
> Não foi minha mão que fez uma anotação com um lápis preto, após a cena da derrota dos alemães.
> "O roteiro termina aqui" – me avisaram! – "Um príncipe tão bravo jamais poderia morrer!"
> Mas se aquele santo príncipe não foi posto de joelhos por mim, em nome de uma aspiração mais alta, *Ivan, o terrível* não escapou a esse destino.
> Imediatamente após o momento de glória — os timbales soam, os canhões mal terminaram de cuspir suas tempestades de explosões e fumaça, alcançado mais um degrau da glória sobre nuvens que deslizam ao fundo — o vencedor de Kazan se rebaixa, esmagado e humilde, diante das barras douradas das vestes dos boiardos, suplicando em lágrimas que não dividam a Rússia após a morte

> iminente do primeiro representando do poder divino coroado do Estado russo, que agora treme de febre...
> Em minha história pessoal, muito pessoal até, eu, com excessiva frequência, não foram raros os momentos em que me expus a semelhante auto-humilhação.
> E em minha vida pessoal, a mais pessoal, intimamente pessoal, agi assim com excessiva frequência, excessiva pressa, talvez quase com excessiva disposição e também... sem sucesso.
> No entanto eu também, a exemplo de Ivan, consegui cortar cabeças que despontavam de casacos de pele; o terrível tzar e eu rebaixamo-nos diante de vestes de barras douradas, aceitando a humilhação em nome de nossas mais apaixonadas aspirações.
> De minha parte, é claro, num nível de metáfora.
> E muitas vezes, erguendo a espada sobre a cabeça de alguém, atingi com o golpe não a cabeça dessa pessoa, mas a minha própria cabeça".

6.

Terminada a exposição internacional de artes e técnicas da vida moderna de Paris, em novembro de 1937, *Guernica* foi enviado para exposições em Oslo, Copenhague e Estocolmo, entre janeiro e abril de 1938. Retornou em seguida ao estúdio de Picasso, que em outubro o enviou à Inglaterra para exposições em busca de fundos para os refugiados espanhóis. A exposição de *Guernica* em Londres inaugurou-se em novembro de 1938, ao mesmo tempo em que, em Moscou, estreava *Os cavaleiros de ferro*. Em maio de 1939, *Guernica* e os mais de 60 estudos feitos a lápis sobre papel e óleo sobre tela chegaram a Nova York. Em setembro foram enviados para uma exposição em Los Angeles. E então, enquanto Los Angeles via *Guernica*, no mesmo setembro de 1939, Orozco concluía os murais do Hospicio Cabañas, em Guadalajara, e na União Soviética, em razão do pacto Ribbentrop-Molotov, *Os cavaleiros de ferro* era retirado dos cinemas. De certo modo o pacto de não agressão entre os nazistas e a União Soviética, assinado em 24 de agosto de 1939, foi pressentido dois anos antes por Orozco, que em *O circo contemporâneo*, mural do palácio de governo do estado de Jalisco, mostra um político vestido com a suástica e com a foice e o martelo, e outro com uma suástica e uma estrela vermelha. No comício do circo contemporâneo os militantes debatem armados de foices e martelos, ou de um *fascio* e de uma cruz católica. A guerra e o pacto foram pressentidos também por Eisenstein, que em *Os cavaleiros de ferro* se serve da decoração de um capacete, a mão estendida sobre a cabeça como uma espécie de unicórnio, para levar um cavaleiro a repetir a saudação nazista diante do grande mestre dos teutônicos, e decora com uma suástica estilizada o chapéu do bispo que abençoa os cavaleiros teutônicos antes da batalha.

Guernica permanecerá nos Estados Unidos, no MoMA de Nova York, até fevereiro de 1970, quando, "restabelecidas as liberdades públicas na Espanha", de acordo com a condição estabelecida por Picasso, transferiu-se em definitivo para a Espanha. *Os cavaleiros de ferro* retornaria aos cinemas depois da invasão da União Soviética pelos nazistas, em junho de 1941.

7.

Com a proibição, em março de 1937, apenas alguns fotogramas e anotações do roteiro de *O prado de Bejin* foram salvos. Os desenhos feitos por Eisenstein para preparar o filme, os negativos e as cópias de trabalho foram destruídos. Em 1967, trinta anos depois da proibição, a partir das anotações e dos poucos fotogramas preservados às escondidas Sergei Yutkevitch e Naum Kleiman montaram um mapa cinematográfico de *O prado de Bejin*. Um mapa, na realidade, com duas versões. A primeira com 30 minutos, a segunda com 60. Existem ainda dois documentos indiretos do que o filme poderia ter sido e do estado de coisas que impediu a conclusão do projeto.

O primeiro desses relatos está em *Os erros de O prado de Bejin* (*Oshibki Bejin lovii*), retratação que o diretor foi obrigado a escrever depois das acusações e julgamentos públicos na associação dos trabalhadores de cinema nas semanas seguintes ao anúncio da proibição. Publicada em abril de 1937, a confissão dos "erros" escrita por Eisenstein traz uma análise da estrutura de composição. Diz, entre outras coisas, que no coração do filme, está o episódio onde o pai assassina o filho; que o assassinato, depois do filho denunciar o pai como inimigo da coletivização da fazenda, não é um episódio impossível de acontecer; que tais coisas não são típicas, mas podem acontecer; que a posição dessa cena no centro do roteiro confere ao episódio o *status* de ação independente, suficiente em si mesma; que a cena deixa, assim, de ser uma imagem da luta de classes no país; que o assassinato do filho se aproxima de algo como o instante em que Abraão sacrifica Isaac; que, como a primeira versão do roteiro não conseguiu demonstrar o triunfo final da fazenda coletiva, trabalhou uma segunda versão; que na segunda versão o conflito entre pai e filho apareceu mais claramente como um episódio provocado pela luta de classes no campo; que ainda assim não se conseguiu evitar que o assassinato do filho continuasse a ser o foco central de atenção; que a primeira versão tinha eliminado qualquer traço de humanidade na figura do pai, construída com uma brutalidade inverossímil; que a segunda foi longe demais na direção oposta: por cima de tudo aparece o drama humano do pai, o desespero incontrolável do pai obrigado a matar o filho para lutar contra o socialismo.

O segundo texto, aquele em que o diretor descreve o estado de proibições e julgamentos, é *Palavra e imagem ou Montagem 1938* (*Word and Image / Montazh 1938*), escrito em 1937 mas publicado somente em janeiro de 1939, depois da

estreia e da boa acolhida a *Os cavaleiros de ferro*. O texto, mais tarde, foi incluído em *Film Sense*, editado em Nova York em 1942.

Para explicar como um diretor ou um ator de cinema, compõe uma cena dramática a partir da montagem de fragmentos da vida cotidiana. Para demonstrar que a estrutura de uma cena deve ser determinada pela estrutura da emoção de quem faz a cena, Eisenstein propõe um tema – "Sou um criminoso aos olhos de meus ex-amigos e conhecidos. As pessoas me evitam. Sou colocado no ostracismo por elas" – e a partir dele, duas situações:

> "A primeira situação na qual me imagino é o tribunal, onde meu caso está sendo julgado. A segunda situação será minha volta à vida normal depois de cumprir minha pena". Enumera em seguida "apenas o que veio à minha mente quando estabeleci para mim mesmo a tarefa". Na breve descrição, cada frase soa como se fosse um plano de um filme:
> "O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem – algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada abstração. Ele olha fixo para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal – a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos, aterrorizada, enquanto olha para mim com o rabo do olho..."
> Algumas outras imagens do julgamento, "os sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor..." e então, " a outra cena com a mesma nitidez – minha volta da prisão. A batida dos portões atrás de mim, quando sou libertado... O olhar espantado da empregada, que para de limpar as janelas do vizinho quando me vê entrando em meu velho prédio... Há um nome novo na caixa do correio... O chão do vestíbulo foi recentemente encerado e há um novo tapete em frente à minha porta... A porta do apartamento ao lado se abre... Pessoas que eu nunca vira antes me olham com suspeita e inquisitivamente. Os filhos se agarram nelas; instintivamente se escondem. De baixo, com os óculos tortos no nariz, o velho porteiro, que se lembra de mim, olha para cima através do vão da escada...
> Três ou quatro cartas amareladas enviadas para meu endereço antes que minha desgraça fosse de domínio público... Duas ou três moedas tilintam em meu bolso... E então – a porta é fechada na

> minha cara pelos ex-conhecidos que agora ocupam meu apartamento...” – e conclui:
> “E assim por diante. Acima está o resultado apenas de anotações sobre tudo o que se passa pela minha mente e sentimentos quando, tanto como diretor quanto como ator, tento me apossar emocionalmente da situação proposta”.

Pouco depois da publicação de *Palavra e imagem* na revista *A arte do cinema* (*Iskusstvo Kino*, janeiro de 1939) Eisenstein começou um novo filme, *O grande canal de Ferghana* (*Bolshoi Ferganskii Kanal*), mas em agosto de 1939, momento em que alemães e soviéticos assinavam o pacto de não-agressão, também este projeto foi interrompido. Logo, *Os cavaleiros de ferro* deixava de ser exibido. Em *Eisenstein at work* Jay Leyda reproduz dois desenhos de Eisenstein, datados de 20 de setembro de 1939 e com um título em inglês: “*That's how I do feel*”. No primeiro, uma figura de pé dá um tiro na cabeça. No segundo, a figura dá uma cabeçada numa parede de tijolos. Dois meses depois, novembro de 1939, Eisenstein voltava a desenhar cavalos teutônicos para a encenação de *As Valquírias* de Richard Wagner no teatro Bolshoi.

8.

Algo na composição de *Guernica* lembra o processo cinematográfico – talvez o preto e branco dos filmes de então, talvez o fato de o quadro se estruturar por meio de um processo de montagem semelhante ao do cinema. Em *Guernica*, como um diretor de cinema na sala de montagem, Picasso ordena imagens que filmou em anos anteriores – touro, cavalo, lâmpada, chama na mão estendida – para representar na estrutura da composição o bombardeio de Guernica.

A montagem convida o olhar a correr pelo quadro assim como um filme corre na tela do cinema: a porta entreaberta, o punho cerrado no que antes de se quebrar foi lança ou espada, a seta, a mesa, a flor, o telhado, o pássaro abatido e apagado no meio do vôo, o braço estendido com o lampião, a cabeça decapitada da estátua de guerreiro, a madeira partida, a pata dobrada, o pé contorcido, a mão contraída, a lâmpada acesa como um olho sobre a cabeça do cavalo, os dentes e a língua que saltam da boca para o grito de dor e os muitos gritos mudos na tela: a mãe com o filho morto nos braços, a mulher na casa em chamas, a mulher que foge para lugar nenhum, a mulher que se debruça para fora da janela – tudo se move em *Guernica*.

Algo do processo do cinema, ou pelo menos da experiência do espectador no instante da projeção de um filme, encontra-se também nos murais de Orozco em Guadalajara – talvez as linhas de composição dos painéis e a relação que eles estabelecem com o espaço arquitetônico. A vista não alcança de uma só vez e por inteiro as imagens nas paredes em torno da escada principal do palácio do governo de Jalisco. A pintura se descobre à medida em que o espectador sobe a

escada, o que faz cada pedaço do mural ganhar novos contornos, se enquadrar de outro ponto de vista a cada novo degrau. É como se a pintura, e não o espectador, se movesse. E no Hospicio Cabañas, construção de quase duzentos metros de extensão, com tetos e paredes curvadas e uma grande cúpula central, é impossível até mesmo a apreensão de apenas parte do mural de um único ponto de vista e de uma só vez. Enquanto caminha no meio da obra, ou aqui e ali se deita num dos bancos de madeira para melhor observar o teto, o espectador é envolvido pela sensação de que o mundo está prestes a desabar sobre ele: o cavalo de ferro, engrenagens, correntes e fuzis voa sobre nossas cabeças, pronto a despejar suas bombas. As patas dos cavalos da conquista ameaçam como lanças. O guerreiro no cavalo de duas cabeças empunha a espada para o golpe final.

Algo na construção de *Os cavaleiros de ferro* lembra o processo da pintura. Não só o fato de o filme ter sido quase todo desenhado antes de ser filmado. Não só o fato de o filme passar como um desenho, com planos em que internamente nada, ou quase nada, se move além da luz: as imagens iniciais do filme, por exemplo – cinco paisagens, quatro delas marcadas pelos esqueletos insepultos de uma batalha há muito ocorrida. Os planos que precedem o avanço da cabeça de porco na batalha do gelo, outro exemplo. São três imagens de uma planície em que a linha do horizonte está colada na moldura inferior da tela e o quadro é dominado por um céu de nuvens de tempestade como aquele pintado por El Greco sobre a cidade de Toledo. Algo de pintura, mas não porque cada plano se apresenta como se fosse uma pintura e se deixa ficar na tela por um tempo superior ao necessário para o reconhecimento das pessoas, objetos e paisagens filmadas, quase como uma pintura fica na parede. Não é a ação dos personagens em cena que conta, ou pelo menos não só ela. Importa a ação da imagem em si e *per si*. O olhar é chamado a agir assim, age diante do jogo expressivo da ausência de cor no *Guernica* de Picasso ou da exuberância de cor em *La conquista de México*, de Orozco. De certo modo, a qualidade que Eisenstein identificou em Orozco – "o mundo que ele cria com sua pintura quebra o equilíbrio do universo" – encontra-se também em *Os cavaleiros de ferro*: os planos não se referem a uma coisa qualquer que existe antes, fora, independente dele. Quebram o equilíbrio, criam um universo poético, transpõem para o cinema a experiência dos construtivistas ("Na poesia as palavras e as imagens não são um modo de expressar uma ideia, elas expressam a si mesmas. Não são a sombra de um objeto ou ação, são objeto e ação"). No cinema, a experiência da pintura: cada quadro parece partir não do olhar dinâmico da fotografia, mas do olhar em profundidade da pintura. Talvez seja possível dizer que *Os cavaleiros de ferro* foi montado como se tivesse usado *Guernica* como roteiro, inspiração, convite, desafio para a invenção. Talvez seja certo dizer que pelo menos em parte ele foi montado com a memória do bombardeio em Guernica. Em plena Rússia do século XIII, entre Pskov e Novogorod, uma cidade basca destruída pela aviação alemã.

9.

"Ossos. Caveiras. Campos calcinados. Ruínas de casas queimadas. Homens reduzidos a escravos. Cidades arruinadas. A dignidade humana pisoteada. Assim se desenha o quadro horroroso das primeiras décadas do século XIII na Rússia".

O texto de apresentação de *Os cavaleiros de ferro*, escrito por Eisenstein para um livro sobre cinema e história publicado em Moscou em janeiro de 1939, começa com essas palavras, tal como o filme. Ossos, caveiras, campos calcinados: no filme e no texto, estamos numa Rússia não muito distante do México de José Guadalupe Posada. O abril da batalha no gelo, 1242, é também o abril do bombardeio de Guernica, 1937, o março da destruição de Bejin, 1937 – e o janeiro das perseguições e prisões em Moscou, 1939?

Nesse mesmo texto, Eisenstein diz que os acontecimentos do século XIII, não ao pé da letra mas em seu espírito, estão próximos dos de nosso tempo. Tal proximidade, sublinha, se dá às vezes até mesmo ao pé da letra: tudo está tão perto que a notícia no jornal parece um erro de revisão. Foi o que ele sentiu no dia em que, depois de ler nos jornais o bombardeio de Guernica, encontrou num livro de história, na pesquisa sobre a Rússia do século XIII para a realização de *Os cavaleiros de ferro*, uma descrição idêntica de como os cruzados destruíram a cidade de Guersika.

A pesquisa, iniciada um mês depois da apreensão de *O prado de Bejin* e da ameaça de proibição de fazer filmes, procurava dar vida a um argumento do escritor Vsevolod Vichnevski, que nos processos públicos se posicionara ao lado de Eisenstein – um elogio ao patriotismo, com o título provisório de *Nós, o povo russo*, em torno da história de um herói nacional do século XIII, Alexander Nevski. O argumento e a pesquisa histórica levaram ao roteiro feito em parceria com Piotr Pavlenko, escritor indicado pela Direção Estatal de Cinema para trabalhar no projeto e evitar os "erros" do filme anterior.

Em novembro de 1937, o projeto *Rússia*, de Pavlenko e Eisenstein, foi enviado para aprovação, mas enquanto aguardava a autorização para filmar o diretor continuou a pensar e preparar o filme em desenhos, às vezes anotações de figurinos e enquadramentos, outras vezes traços mais livres, ilustrações reunidas sob o título "*Ideias musicais*". Desenhava e escrevia em busca da estrutura da composição do filme e da forma de uma cena em especial, a da batalha do gelo, solução encontrada a partir de uma sugestão do escritor Viktor Chklovski, o conto popular da lebre e da raposa. Na história da raposa que ao perseguir uma lebre termina presa entre dois galhos de uma árvore e da lebre que, com a raposa presa entre os galhos, dá meia-volta para atacá-la por trás, o diretor encontrou a solução para conduzir a ação e desenhar o ataque em forma de cabeça de porco dos cavaleiros teutônicos como um equivalente à raposa e o lago gelado como equivalente aos galhos de árvore do conto popular. A raposa teutônica, assim, seria derrotada pelas lebres russas.

No final de março de 1938 o projeto foi aprovado com a indicação de um diretor assistente, Dmitri Vassiliev, e de uma data precisa para a conclusão, 7 de novembro. Em parte pela pressão do prazo para a realização do filme, em parte porque o projeto se desenhara em sua imaginação mais perto de uma construção operística do que de um registro realista – os personagens do século XIII deveriam falar e gesticular como os daquele instante do século 20 –, Eisenstein decidiu filmar a batalha do gelo em pleno verão. As filmagens começaram no final de junho com antigas câmeras de corda e filtros vermelhos e laranjas sobre as lentes para interferir no tom da imagem e nos movimentos dos personagens, ligeiramente deformados pela relativa imprecisão das câmeras de corda, em especial nas cenas da batalha no gelo. Não se tratava de criar um falso inverno, uma ilusão de inverno, mas de situar a cena numa realidade outra, gestos mecânicos num cenário não natural. O trabalho começou em junho e seguiu num ritmo intenso. Como os enquadramentos estavam cuidadosamente anotados em desenhos, Vassiliev podia filmar algumas ações enquanto Eisenstein filmava outras ou se dedicava à montagem da batalha no gelo.

Os cavaleiros de ferro estreou em Moscou em 27 de novembro de 1938, cinco meses depois de iniciadas as filmagens. Em março de 1939 o filme de Eisenstein foi lançado nos cinemas de Nova York. Em maio, a Valentine Gallery de Nova York começou a expor o *Guernica* de Picasso. Em outubro, terminado *La conquista de México* em Guadalajara, Orozco foi a Nova York para expor desenhos e pinturas na Hudson D. Walker Gallery.

Cinco anos depois de *Os cavaleiros de ferro*, ou porque o exército russo adotou a estratégia da lebre contra a raposa, ou porque o exército nazista adotou a estratégia da cabeça de porco, ou ainda porque uma outra vez a vida imitava a arte, os alemães foram cercados e derrotados numa nova batalha no gelo, a de Stalingrado, em 31 de janeiro de 1943.

10.

A arte não imita a vida, repetia Eisenstein aos alunos na escola estatal de técnica cinematográfica (GTK – Gosudarstvennii tekhnikum kinematografi) não devemos copiar um objeto para fazer outro, mas estudar os princípios estruturais de um objeto para inventar outro. Como Picasso, como Orozco, estudar o cavalo para retratar num cavalo outro, o não humano da guerra, o horror da guerra.

Não inventamos a pintura para enfeitar as paredes dos apartamentos, repetia Picasso pouco depois de realizar *Guernica*. Para ele a pintura, então, deveria ser usada como uma arma de guerra para se defender e atacar o inimigo, como o cavalo de ferro de Orozco, como *Os cavaleiros de ferro*, de Eisenstein.

A pintura deve se dar conta do momento histórico em que ela se faz, repetia Orozco enquanto produzia *La conquista de México*. Para ele o essencial no artista é a capacidade crítica, a consciência das relações que estabelece com a sociedade

em que vive. Como Picasso diante do que se passara em Guernica, como Eisenstein diante do que se passava na União Soviética.

Talvez exatamente por isso seja mesmo possível montar com *La conquista de México*, *Guernica* e *Os cavaleiros de ferro*, uma trilogia em que o cavalo espanhol da conquista pintado por um mexicano morre no bombardeio alemão pintado por um espanhol e o cavalo alemão morre no filme de um russo que passou pelo México e queria fazer um filme sobre a Espanha. Talvez por tudo isso seja possível dizer que Orozco, Picasso e Eisenstein figuraram a guerra num cavalo de batalha de três cabeças: uma cospe fogo pelas ventas, outra grita de dor no fogo do bombardeio, a terceira se apaga num lago gelado – invenção simultânea, elaborada entre maio de 1937, a Espanha em guerra, e outubro de 1939, o mundo em guerra. Talvez seja possível dizer que, ao pintarem o cavalo não para retratá-lo como ele é, mas para tornar visível nesse cavalo reinventado o que sentiam com o mundo então em guerra, eles convidam o espectador – num processo semelhante ao do pintor e ao do diretor de cinema – a estudar o princípio estrutural da obra para continuar a reinventá-la, para permitir que ela se reinvente o tempo todo, sendo sempre vista de uma maneira nova.

Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade

Mateus Araújo

Além de pertencer, com Godard, Buñuel, Ford, Pasolini e Visconti, ao grupo seleto dos cineastas que mais contaram para Glauber Rocha, Eisenstein foi talvez, de todos, aquele que exerceu sobre o pensamento e a prática do brasileiro a influência mais forte, constante e duradoura, apesar de ser também, deste grupo, o único que o brasileiro não chegou a conhecer pessoalmente. Sua presença, que os críticos perceberam e assinalaram desde cedo[1], é maciça ao longo de todo o itinerário de Glauber, tanto nos textos quanto nos filmes: desde os primeiros textos críticos de Glauber publicados na Bahia em 1956 até os últimos, publicados senão finalizados em Portugal, pouco antes de morrer, abundam as referências a Eisenstein (mais de 200 nos seus 5 livros principais)[2], que só não ultrapassam em quantidade aquelas a Godard, e cuja ênfase salta aos olhos. Em textos de várias épocas, Eisenstein é qualificado não só de "revolucionário" (RCCB, p.36; SC, p.227) como de "grande revolucionário" (SC, p.188), "o mais revolucionário dos cineastas russos" (SC, p.346), autor de filmes, eles também, "revolucionários, na sua própria práxis" (CM, p.281)[3]. Glauber chega a invocá-lo como "Sua Majestade Sergei Mikhailovitch Eisenstein" e "o maior gênio do século XX" (SC, p.170), Em paralelo, todos os filmes de Glauber, desde *Barravento* até *Idade da Terra*, parecem informados, de perto ou de longe, pelos filmes de Eisenstein, que ele come-

1 Lembremos, entre outros, Alberto Moravia, Alex Viany, Walter da Silveira, Paulo Perdigão, Sérgio Augusto, Luiz Carlos Maciel e Mino Argentieri (em DDTS, p.5, 134-5, 177-8, 154, 164, 167, 189-90 n.1, 217 e 220), Lino Micciché e Barthélémy Amengual (*Études Cinématographiques*, n.97-99, "Glauber Rocha", 1973, p.17, 47, 53-4 e 65-67), René Gardies (*Glauber Rocha*, Paris, Seghers, 1974, p.14), Ismail Xavier (*Sertão Mar*: *Glauber Rocha e a estética da fome*, Brasiliense, 1983, p. 82-7; reed. CosacNaify, 2007, p.100-9; "Prefácio" in SC, 2006, p.15), Jacques Aumont ("Eisenstein chez les autres", in *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*, Paris, Cinemathèque Française, 1996, p.116-9) e Eugenio Renzi ("Rocheisenstein", in D. Bax, C. Béghin & M. Araújo Silva (dir.), *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*, Magic Cinéma, 2005, p.62-5).

2 *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Rio, Civilização Brasileira, 1963, Reed. Cosac Naify 2003), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rio, Civilização Brasileira, 1965), *Revolução do Cinema Novo* (Rio, Alhambra/Embrafilme, 1981, Reed. Cosac Naify 2004), *O Século do Cinema* (Rio, Alhambra / Embrafilme, 1983, Reed. Cosac Naify, 2006) e *Cartas ao Mundo* (S. Paulo, Cia. das Letras, 1997), doravante abreviados por RCCB, DDTS, RCN, SC, CM e, no caso dos reeditados, citados sempre nas reedições da Cosac Naify.

3 Carta a Jean-Claude Bernardet, 12/07/1967.

çou a ver bem jovem (em sessões do Clube de Cinema da Bahia organizadas pelo crítico Walter da Silveira), ainda nos anos 50, quando também começou a ler os textos de Eisenstein em seus estudos para o programa radiofônico "Cinema em Close-Up" (1956-7)[4].

Nos limites de uma primeira aproximação, amparada sobretudo nos textos do próprio Glauber, arrisco nas notas que seguem um exame inicial do lugar de Eisenstein nos escritos de Glauber (seção I), e uma discussão preliminar da sua presença nos filmes do cineasta brasileiro (seção II), capazes de encaminhar em bases seguras uma confrontação mais detida da obra dos dois cineastas. Mais centrada do que o presente texto na análise de seus filmes, esta terceira tarefa ficará para um outro artigo.

I. Eisenstein como objeto, parâmetro e inspiração teórica para o Glauber crítico

A vários anos de intervalo, cobrindo o arco de todo o seu itinerário de crítico e cineasta, Glauber consagrou dois textos inteiros a Eisenstein: o artigo de juventude "Conhecimento de S. M. Eisenstein" (1960)[5] e o ensaio de fundo publicado tardiamente "Eyzenstein e a Revolução Soviétyka" (1981)[6]. A eles, podemos acrescentar a primeira parte do artigo "Palma de Ouro 75" (1975, em RCN, p.281-5), cujas cinco primeiras páginas trazem considerações específicas sobre Eisenstein, e a entrevista de 1969 intitulada programaticamente "É preciso voltar a Eisenstein" (SC, p.274-6), à qual voltarei na seção II.

Sem ter podido consultá-lo nos arquivos bahianos[7], posso supor que o artigo de 1960 trazia um elogio ao cineasta russo por um crítico admirativo, que já sofria sua influência antes mesmo de estrear no longa-metragem com *Barravento*. Em apoio a tal suposição, encontramos uma série de referências contemporâneas de Glauber a Eisenstein, às quais voltarei, numa dezena de artigos de 1956 a 1962[8] que evidenciam seu interesse e seu respeito pelo trabalho do cineasta russo, chamado por ele aqui e ali de "mestre russo" (SC, p.229, 305) ou "mes-

4 Sobre o contato inicial de Glauber com filmes e textos de Eisenstein, cf. João Carlos Teixeira Gomes, *Glauber Rocha, esse vulcão* (Rio, Nova Fronteira, 1997, p. 21 e 57) e o próprio Walter da Silveira (em DDTS, p.175).

5 *Diário de Noticias*, Salvador, 8/6/1960.

6 Publicado no Catálogo *Glauber Rocha*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, abril de 1981, p.34-38, e na revista *Luz & Ação*, Ano 1, n. 1 (agosto 1981) e n.2 (setembro 1981). Recolhido depois em SC, p.161-170.

7 Não encontramos tal artigo nos fundos glauberianos depositados na Cinemateca Brasileira. Não recolhido no *Século do Cinema* e nunca republicado, ele seria um documento precioso sobre a leitura que o jovem Glauber fazia de Eisenstein.

8 Cf. "Elia Kazan" (1956), "Delinquência juvenil" (1957), "Do novo Western" (1958), "Dramaturgia fílmica: Visconti" (1959), "Vadim (BB) Vadim" (1960), "O Barroco viscontiano" (1961), "Um filme genial" (1961) e "Visconti e os nervos de Rocco" (1962), todos em SC (p.90, 87, 127, 128, 129, 216, 304-5, 229, 133-4, 136, 224, 227), além de "Raízes mexicanas de Benito Alazraki" (1958), em RCN, p.38-43.

tre soviético" (RCN, p,40)[9], e apontado como um dos "nomes maiores da nossa época" no cinema (SC, p.224). Num deles, de 1959, Glauber diz que a montagem dialética teorizada por Eisenstein constitui "o método que mais se aproximou do filme absoluto" (SC, p.216)[10]. Noutro, de 1961, ele diz que os filmes de Eisenstein lhe "impressionaram como fenômeno estético" e "mantiveram o altíssimo nível de cinema criativo", o "fenômeno Eisenstein" se constituindo num "caso isolado" (SC, p.133-4)[11].

Publicado em 1981 antes de ser recolhido no *Século do Cinema*, o outro artigo nasceu de um texto escrito basicamente em 1975, que Glauber levava muito a sério, a julgar por sua carta a Carlos Diegues de 22 ou 23/08/1975: "Escrevi um ensaio sobre Griffith, Chaplin e Eisenstein, a melhor coisa que escrevi em matéria de teoria, tem 35 páginas, onde se pode publicar aí?" (CM, p.522-3). Mais enxuta e possivelmente refundida, a versão que aparece no *Século* provavelmente corresponde ao "ensaio esclarecedor sobre Eisenstein e a Revolução Sovyetyka" de que falava Glauber numa carta a Celso Amorim de 29/08/1979 (CM, p.652). Ela se divide em nove seções numeradas e já não traz as partes relativas a Griffith e Chaplin, que devem ter sido desbastadas e aproveitadas nos textos "Chaplin" e "Griffith", também incluídos no *Século* (p.37-9 e 40-3). Nas nove seções que restaram, Glauber procura articular a estética de SME à Revolução Soviética (seções 1 e 2), comenta sumariamente sua filmografia e sua teoria da montagem (seções 3 e 4), extrai da discussão de *Ivan* I e II questões históricas, estéticas e filosóficas (seções 5 a 8), antes de evocar no fim sua visita ao Museu Eisenstein em Moscou – que sabemos ter ocorrido no início de 1976 (seção 9).

Relido hoje, este texto nos aparece como um dos mais opacos de Glauber, um dos que leva mais longe seu furor linguageiro e suas veleidades especulativas. Cheio de palavras-valise condensando nomes e noções ("kyenciartyztyka", "zaratruztexpressyonyzm", "Ciênciartísticologica", "espermexpressionista", "Ciralexandrotaviaugusto"), assim como de letras K, Y, Z, o texto traz (sobretudo nas seções 6 e 7) passagens francamente especulativas, de difícil compreensão. Sua matéria é ao mesmo tempo histórica (História da URSS, do Cristianismo e do mundo ocidental) e filosófica (Marxismo); seu desenvolvimento recorre amiúde a esquemas dialéticos (cf. p.164, 165 e 167) e psicanalíticos (cf. p.166 e 167); seu horizonte é a afirmação do cinema como forma específica e superior de conhecimento, irredutível à ciência e à filosofia (cf. p.166). Tudo isto se organiza numa prosa muito lábil, pouco preocupada com a univocidade dos conceitos, que vão variando e se deixando modular ao longo das nove seções de que se compõe o texto, algumas das quais insistem em analogias entre os personagens de Eisenstein e figuras da história soviética e universal, aí incluídos Ciro da Pérsia e Alexandre da Mace-

9 "Rayzes mexicanas de Benito Alazraki 58".
10 "Dramaturgia fílmica: Visconti".
11 "Um filme genial".

dônia ("Montezuma Nevski Ivan I Hernán Cortez Ivan II Alexandre reencarnam Ciro"), sobre os quais Glauber escrevera em Roma, em 1974, um roteiro publicado mais tarde sob o título *La Nascita degli Dei* (Torino, ERI, 1981).

Redigidas em Roma e datadas de 8/4/1975 num datiloscrito, as primeiras páginas do artigo "Palma de Ouro 75", publicado pela primeira vez em *Revolução do Cinema Novo* trazem um texto paralelo ao daquele discutido acima, suas considerações ora reforçando ora prolongando as do outro texto, de cuja versão original podem ter sido extraídas. O texto porém não traz subdivisões e o estilo parece mais sóbrio, ainda que alguns argumentos recubram os do outro texto (cf. RCN, p.281-5).

Além destes textos mais frontais, e de algumas passagens sobre Eisenstein de outros que poderiam completá-los, Glauber deixou referências muito numerosas ao cineasta russo em textos sobre outros cineastas. Em boa parte deles, Glauber sugeria influências de Eisenstein, apontando-as em cenas ou filmes dos anos 50-60 de colegas da Europa e das Américas. Na Europa, os processos narrativos de Resnais em *Hiroshima Mon Amour* (1959) estariam "sustentados pela teoria eisensteineana do monólogo cinematográfico, exposto em *Film Form*" (SC, p.229)[12], enquanto Luchino Visconti teria usurpado as idéias de Roberto Rossellini e "reformulado" Eisenstein, do qual Ingmar Bergman seria um "diluidor" (SC, p.311)[13]. O novo cinema húngaro, de Miklos Jancsó, Istvan Szabo e Ferenc Kósa, seria no bloco socialista "o único que volta a tomar e a analisar a linha revolucionária total de Eisenstein" (SC, p.348)[14]. Nos Estados Unidos, Stanley Kramer teria se inspirado em Eisenstein numa sequência de procissão em *The Pride and the Passion*, de 1957 (SC, p.61)[15], assim como Elia Kazan teria sido influenciado por *Que Viva México* na plasticidade da representação da paisagem mexicana em *Que Viva Zapata!*, de 1952 (SC, p.90)[16]. Já nos anos 60, um filme intitulado *Consciências compradas* e supostamente destruído pelo seu diretor Timothy Anger (que parece ser um cineasta imaginário inventado por Glauber) traria em sua meia hora inicial evocações do cinema russo dos anos 20, antes que o próprio Eisenstein aparecesse em cenas informais num encontro com Chaplin em Hollywood, e que um ator aparecesse observando fotos do *Encouraçado Potemkim* (SC, p.146)[17].

À recepção de Eisenstein no Brasil e à sua influência sobre o Cinema Novo[18], Glauber sempre esteve atento, como atestam algumas considerações bem circunstanciadas em entrevistas dos anos 60 e 70: "No Brasil, por exemplo, todas as teorias de Eisenstein chegaram em tradução espanhola e depois portuguesa e,

12 "O barroco viscontiano".
13 "Você gosta de Jean-Luc Godard?" (1967).
14 "O novo cinema no mundo" (1968).
15 "Stanley Kramer" (1958).
16 "Elia Kazan".
17 "Bad Movie ou saudades do Maciel" (1970).
18 Em RCCB (p.45-6, 50-2 e 92), Glauber invoca Eisenstein a propósito de Humberto Mauro (que herdaria algo da sua força em *Ganga Bruta*, cujo lirismo do plano porém se oporia à sua montagem dialética) e de Lima Barreto (que o teria assimilado mal)

como os cineclubes e as cinematecas são bem organizados, a obra de Eisenstein era muito conhecida lá. Nós éramos eisensteinianos e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros planos etc" (RCN, p.112)[19]. "No princípio, nós éramos muito eisensteinianos. Os primeiros filmes do cinema novo eram bastante eisensteinianos" (RCN, p.202)[20]. "O nosso grupo de cinema novo tinha uma formação cinematográfica muito ligada ao cinema russo revolucionário de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Vertov e também ao teatro de Brecht" (RCN, p.297)[21]. "Nós procuramos no cinema russo dos anos vinte, essencialmente em Eisenstein, que é a montagem dialética, que caiu com o stalinismo. Mas aí é que estava a base do negócio. A teoria da montagem das atrações, de conflitos (...)"[22]. Em suas evocações do período inicial do Cinema Novo, Glauber salienta a admiração quase sectária do grupo por Eisenstein. Ela explicaria algumas ressalvas da época ao admirado *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954), que "não era um filme eisensteiniano" (RCN, p.112), e a desconfiança inicial do grupo em relação a Paulo Cesar Saraceni, entusiasta do cinema italiano, e de quem se dizia, talvez injustamente, "esse aí não entende Eisenstein" (Ibid.)[23]. Em compensação, lembrou amiúde o quanto a admiração comum por Eisenstein o uniu a Leon Hirszman – que também reconheceu isto numa entrevista de 1983 a Alex Viany na qual dizia "A teoria [de Eisenstein] tinha muitas coisas que também foram muito fecundas para o Glauber. Acho que Eisenstein foi um ponto de unidade entre nós"[24]. Glauber, por seu turno, lembra que sua amizade por Hirszman "se devia ao fato de que ele gostava de Eisenstein. Ele era engenheiro, tinha as teorias de Eisenstein na ponta da língua, ele fazia experiências. Seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo* [1962], um curta-metragem, era a aplicação das idéias de Eisenstein" (RCN, p.112). Noutro texto, ele atribui a Hirszman uma "formação eisensteineana" e considera *Pedreira de São Diogo* "magnífica ilustração de algumas idéias de Eisenstein", de quem Hirszman gostaria até mais intensamente do que ele Glauber, por ter "compreensão dialética mais profunda" (RCN, p.202)[25].

Alguns testemunhos dão notícia, aliás, de um grupo de estudo sobre Eisenstein organizado no Rio por cinemanovistas em 1969 ou 1970, após o AI-5 e a finaliza-

19 "Positif 67", entrevista a Michel Ciment e Piero Arlorio, publicada sob o título "Entretien avec Glauber Rocha" em *Positif*, n.91, janvier 1968, p.19-36.
20 Entrevista a Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni, publicada sob o título "Entretien avec Glauber Rocha" nos *Cahiers du Cinéma*, n.214, juillet/août 1969, p.22-41.
21 "Filmcritica 75", entrevista a Judita Hribar, publicada originalmente sob o título "conversazione con Glauber Rocha" em *Filmcritica*, Italia, n.256, agosto de 1975.
22 Entrevista a Mário A. Jacobskind e Toninho Mendes em Versus, n.6, 15/11.1976, depois em Sidney Rezende (org.), Ideário de *Glauber Rocha* (Rio, Philobiblion, 1986, p.75).
23 Embora seja bem conhecida a preferência de Saraceni pelo neo-realismo italiano (Rossellini sobretudo), suas memórias *Por dentro do cinema novo – minha viagem* (Rio, Nova Fronteira, 1993) permitem perceber seu respeito e sua consideração por Eisenstein, ainda que eles não se traduzam em adesão estética ao seu cinema.
24 In Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, Rio, Aeroplano, 1999, p.288.
25 Glauber também fala do pendor eisensteineano de Hirszman em RCN (p.342. 411 e 412-3) e RCCB (p.41).

ção do *Dragão da Maldade*, com a participação de Glauber, Geraldo Sarno, José Carlos Avellar e outros, sob a liderança de Leon Hirszman. Este o evoca na referida entrevista: "[Eu] lia muito Eisenstein. Em certa época estudei direito os textos dele, mas isso foi muitos anos depois, porque nós fizemos um grupo de estudos, estavam o Eduardo Escorel, o Geraldo Sarno, o Glauber... Foi em 1969, logo depois do AI-5. Talvez em 1970. Formamos um grupo que estudou Eisenstein mais organizadamente."[26] Conversas telefônicas recentes com Avellar e Sarno[27] trazem mais detalhes deste grupo, que teria se reunido umas oito vezes (num curto período de dois meses), sempre aos sábados, na casa de Glauber, sob a coordenação de Hirszman, para discutir alguns textos de Eisenstein recém traduzidos pelos *Cahiers du Cinéma* (emprestados por Sarno), além de outros incluídos em *Film Form* e *Film Sense*, lidos em traduções espanholas. Segundo Avellar, o elemento deflagrador do grupo seria um comentário de alguém, que intrigou Glauber, sobre a semelhança entre uma cena de *Ivan* e outra do *Dragão*.

Seja como for, afora o caso de Hirszman, cuja impregnação eisensteineana era de fato notória e assumida[28], Glauber aponta ainda alguma influência de Eisenstein em filmes de Cacá Diegues (*Ganga Zumba*, de 1964, e *Os Herdeiros*, de 1969), Ruy Guerra (*Os Fuzis*, de 1963), Orlando Senna e Geraldo Sarno (*Rebelião em Novo Sol*, de 1963)[29], com o qual diz ter discutido Eisenstein nos tempos de juventude de ambos na Bahia (cf. RCN, p.398).

Para além da questão das influências, Glauber também invocou Eisenstein como parâmetro ou comparante em seu exame de outros cineastas – de Welles e Visconti a Buñuel e Godard. Ao elogiá-los (ou criticá-los), é como se Glauber sentisse a necessidade de posicioná-los em relação a Eisenstein, que lhe ajudava a balizar sua discussão e acabava funcionando assim como uma espécie de princí-

26 In Alex Viany, Op. cit, p.287.

27 Agradeço também o depoimento de Escorel, que crê não ter participado de nenhuma reunião naquele período de trabalho febril e longa viagem à Europa, embora se lembre do desejo comum à época de estudar Eisenstein.

28 "Eu vi o *Potemkim* e fiquei louco. (...) Então eu tive de ler a teoria dele. (...) Ele me fascinava muito. E, de uma certa maneira, eu sabia tudo de cor. (...) Meu primeiro filme é uma cópia, é uma homenagem completa às teorias dele (...). Não se pode falar que o filme, *Pedreira de São Diogo*, só tem as teorias, tem a obra mesmo. Um jovem pré-intoxicado com aquilo, um vício, ler só aquilo, entre aspas, só aquilo, ao lado daquilo, defendendo aquilo... Quer dizer, eu defendia, eu era um porta-voz, um defensor das idéias teóricas do Eisenstein e dos filmes do Eisenstein." (In Alex Viany, *Op. cit.*, p.287-8). Sobre este ponto, ver também Helena Salem, *Leon Hirszman: o navegador das estrelas* (Rio, Rocco, 1997, p.99 e 214) e Paulo César Saraceni, Op. cit., p.52 ("[Eu] tinha aprendido com Leon Hirszman tudo sobre a montagem intelectual e de atração de Eisenstein").

29 Em *Ganga Zumba*, "havia influência de Eisenstein mas se confundia com outras influências" (RCN, p.202). "*Os Fuzis*, de Guerra, é também bastante eisensteineano" (Ibid.). Em *Os Herdeiros* "pode-se reencontrar todo este espírito eisensteineano de que eu falava" (RCN, p.203). "Em 1963, Orlando e Geraldo Sarno realizam o filme *Rebelião em Novo Sol* (...). Montado em estilo eisensteiniano-vertoviano, o filme influenciaria a epicidade de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*". (RCN, p. 476).

pio regulador, ou de superego para o crítico. Assim, contrastes, paralelos e linhagens o convidam a invocar Eisenstein, ainda que estivesse discutindo o trabalho dos outros. Os paralelos de Welles com Eisenstein são talvez os mais frequentes, e aparecem em vários textos: "depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão fílmico como OW. (...) Se Eisenstein foi o maior intérprete da revolução soviética e das transformações radicais trazidas pelo socialismo, OW é o maior intérprete da tragédia imperialista. (...) OW não interpreta uma transformação à maneira de Eisenstein, porque essa revolução não se passou nos Estados Unidos" (SC, p.49 e 50)[30]; "Eisenstein *organiza*, Welles *destrói*. *Cidadão Kane* é um passo simultâneo ao de *Ivan*. É o filme que provavelmente Eisenstein faria nos Estados Unidos" (SC, p.310)[31]; "O drama de Eisenstein no stalinismo não é diferente daquele de Orson Welles com a RKO ou de John Huston com a Metro" (RCN, p.61)[32].

Com Godard, a comparação é de envergadura: Godard teria no tempo de Glauber a importância que Eisenstein teve no seu. Godard foi "o maior cineasta depois de Eisenstein" (SC, p.317)[33], ou "o maior cineasta desde que Eisenstein morreu" (RCN, p.164), ou "o maior cineasta desde Eisenstein" (RCN, p.221)[34]. No caso de Visconti e Buñuel, Eisenstein é invocado como contraprova da grandeza deles, que seriam grandes mesmo que divergissem dele (Visconti) ou que ignorassem seu legado (Buñuel): "Se Eisenstein teoriza a montagem dialética, com o sentido nascendo do conflito anterior de dois fotogramas, isso não implica em dogma: foi apenas até hoje o método que mais se aproximou do filme absoluto, não invalidando, contudo, a mensagem linear pregada por Pudovkin, próxima (com ligeiras variações) da corporificação da idéia, que marca o estilo de Luchino Visconti" (SC, p.216)[35]; Visconti foi um grande cineasta embora seu humanismo crítico não nos permita identificá-lo ao revolucionário revoltado (Brecht) nem ao revolucionário em ação (Eisenstein) (cf. SC, p.224-5)[36]. E Buñuel fez seus filmes "desprezando anos e anos de teorias, os livros de Eisenstein, Rudolf Arnheim, Bela Balázs, Umberto Barbaro" etc (SC, p.174)[37].

Vale lembrar ainda o quanto o cineasta brasileiro incorporou em seus textos noções e conceitos de Eisenstein ao falar de outros cineastas. Ele fala em montagem métrica, tonal e rítmica a propósito de Visconti (SC, p.240) e de Welles (SC, p.50)[38], invoca a teoria da montagem de Eisenstein ao discutir filmes de Nicholas

30 "Orson Welles", sem indicação de data, mas escrito provavelmente depois de 1975, a julgar pelo estilo e pelo vocabulário.
31 "Você gosta de Jean-Luc Godard? (1967).
32 "Vidas Secas 64"
33 "O último escândalo de Godard" (1970).
34 "America Nuestra 69" e "Cahiers du Cinéma 69", respectivamente.
35 "Dramaturgia fílmica: Visconti" (1959).
36 "Visconti e os nervos de Rocco" (1962).
37 "Os 12 mandamentos de nosso senhor Buñuel" (1962).
38 Cf. "Esplendor de um Deus" e "Orson Welles", respectivamente.

Ray (SC, p.87)[39] e John Sturges (SC, p.127, 128 e 129)[40], assim como invoca a teoria eisesteineana do monólogo interior a propósito de *Raíces* (1954) de Benito Alazraki (RCN, p.40)[41], *Studs Lonigan* (1960) de Irving Lerner (SC, p. 136)[42] e *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Resnais (SC, p.229)[43]. A noção de "dramaturgia fílmica" e o par teórico "forma e sentido do cinema", usados em dois artigos sobre Visconti de 1959 (SC, p.216-21 e 221-2), também se inspiram diretamente em Eisenstein.

Este breve passeio pelos textos de Glauber nos mostra que ele não cessou de atentar para o lugar de Eisenstein na história do cinema, e para a sua presença em posições e filmes de outros cineastas. Não cessou tampouco de tê-lo em mente ao discuti-los. Ora, se discutiu amiúde Eisenstein, e se não parou de pensar nele ao discutir seus colegas, foi porque de fato pensou muito em Eisenstein, a ponto de tomar num dado momento a iniciativa concreta de estudá-lo com companheiros de geração. Resta ver como ele abordou as influências de Eisenstein em seu próprio trabalho, e como as integrou em seus filmes.

II. Glauber cineasta face a Eisenstein: identificação, aplicação, revisão

Em alguns de seus textos, Glauber sugere que Eisenstein funcionou como um modelo a partir do qual descobriu sua vocação de cineasta, e com o qual chegou a se identificar em alguns momentos. Numa carta reveladora a Paulo Emilio Salles Gomes de 26/01/1976, ele diz: "Segundo minhas próprias idéias sobre a materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. (...) Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. (...) Mas creio que entendi a montagem dialética de Eisenstein à minha maneira. Da reflexão semiconsciente à prática" (CM, p.582).

O trecho encadeia a identificação física na juventude ao contato (posterior?) com os filmes e com os livros lidos e relidos "durante a vida sem nunca entender bem", até que uma certa compreensão da montagem dialética chegasse na passagem da "reflexão semiconsciente à prática" de cineasta. Embora rico de indicações, ele não chega porém a explicitar quais filmes nem quais livros marcaram a relação de Glauber com Eisenstein em seu itinerário, assim como não permite historiá-la de modo mais preciso. Dos filmes, ele deve ter visto antes de 1964 (possivelmente em Salvador, senão em suas idas ao Rio, a São Paulo e à Europa) *A Greve*, *Potemkim*, *Outubro*, *A Linha Geral* e *Alexandre Nevski*, que cita em seus textos[44]. É bastante

39 "Delinquencia juvenil" (1957)
40 "Do novo western" (1958)
41 "Rayzes mexicanas de Benito Alazraki 58" (1958).
42 "Um filme genial" (1961)
43 "O Barroco viscontiano" (1959)
44 Cf. "Elia Kazan" (1956), "Delinquência juvenil" (1957), "Vadim (BB) Vadim" (1960), "Visconti e os nervos de Rocco" (1962) e "Orson Welles", dos anos 70 (cf. SC, p.90, 81, 304, 224 e 50, respectivamente), além naturalmente dos próprios textos sobre Eisenstein.

improvável, embora não impossível, que tenha visto à época alguma das versões existentes do inacabado *Que viva México*, sobre o qual porém nunca se furtou a falar. Mais tarde, em sua viagens ao México, aos EUA ou a Moscou, sem falar na sua estadia na Europa e em Cuba, deve ter visto alguma versão deste material, para cuja montagem tardia de Alexandrov diz ter sido convidado a contribuir em 1976[45], mas cujo resultado finalizado em julho de 1979 não deve ter conseguido ver (se é que o viu um dia) antes de arrematar *Idade da Terra* em 1980 no Brasil. As duas partes de *Ivan Grosny* ele confessa em 1964 não ter conseguido ver até então[46], e ao que consta ainda não tinha conseguido quando finalizava o *Dragão*[47] em 1969. Ele provavelmente só conseguiu vê-las em meados dos anos 70, em Paris, Roma, Havana ou Moscou. Dos livros, ele menciona, em textos dos anos 50, 60 e 70, o *Film Form*[48] (que deve ter lido primeiro em Salvador, provavelmente em tradução argentina[49]), e consta ter lido com os colegas do grupo de estudos alguns textos publicados pelos *Cahiers du Cinéma* na passagem dos anos 60 aos 70[50], assim como de *O Sentido do Filme*[51], mas salvo engano não chega a citar nominalmente nem estes nem outros.

Em todo caso, para além de uma apuração mais exata daquilo que Glauber viu e leu de Eisenstein (e de quando o fez), podemos dizer que sua identificação com ele passou por uma convergência de fundo do seu com o projeto de cinema do mestre russo. Na dramaturgia de ambos, salta aos olhos a obsessão com a História coletiva, que faz com que os personagens principais tendam sempre a encarnar o confronto entre as forças sociais da opressão dos poderosos e as da emancipação popular, suas motivações se reduzindo raramente à esfera da psicologia individual. Os filmes de ambos privilegiam episódios e fenômenos de revolta ou de revolução, as revoltas tendendo amiúde a prefigurar a revolução que virá um dia (Glauber) ou que já veio, e se trata de celebrar retroativamente (Eisenstein). O olhar retroativo para episódios do passado traz sempre, em am-

45 Na carta a Paulo Emilio de 26/1/1976, posterior à visita ao Museu Eisenstein e às conversas com Naum Kleiman, Glauber cita uma cena do copião para se referir à atriz mexicana Isabel Vilaseñor com quem Eisenstein teria tido um caso (CM, p.584), e conta que "tudo de *Que Viva México* chegou dos Estados Unidos e Alexandrov e Yusccvitch [Yutkévitch] vão tentar montar o filme completo, e inclusive, para minha surpresa, me convidaram para colaborar. Mas eu dei apenas uma sugestão, que o texto fosse escrito pelo Alejo Carpentier" (CM, p.580).

46 "Eu não vi *Ivã Groznii* antes de fazer este filme [*Deus e o Diabo*]; eu tinha visto *Alexandre Névisque*, que me impressionou muito, mas não pelo lado da composição, e sim pela aplicação da música, essa estrutura orquestral que *Névisque* tem" (DDTS, p.135).

47 Devo esta informação a José Carlos Avellar, em conversa de agosto de 2014.

48 Cf. "Do novo Western" (1958), "O Barroco viscontiano" (1961) e "Esplendor de um Deus" (1971), todos em SC (p.127, 129, 229 e 240)

49 A mesma que Geraldo Sarno, em conversa de agosto de 2014, me contou ter comprado em Salvador no início dos anos 60, e ter lido sem entender muito bem.

50 Segundo me disse Sarno na mesma conversa. Na entrevista de julho/agosto de 1969 aos *Cahiers du Cinéma* (n.214), um Glauber atento ao trabalho de então da revista diz que "atualmente vocês falam muito sobre Eisenstein" (RCN, p.201).

51 Segundo Avellar na já referida conversa de agosto de 2014.

bos, uma armadura teleológica que faz deles uma prefiguração ou um anúncio de processos futuros. Este esquema vale para as revoltas malogradas (*A Greve*, o episódio do massacre de Odessa em *O Encouraçado Potemkim*, *Deus e o Diabo*), cuja derrota é um fermento para a revolução vindoura, mas inclui também a representação de revoltas bem sucedidas constituindo ou anunciando, em escalas variáveis (vilarejos, navio, castelo e seus arredores), vitórias das forças populares contra a opressão (o próprio *Pontemkin, Barravento, O Dragão, Cabeças cortadas*). E se conjuga ainda com a representação de revoluções em sentido estrito, que ambos filmaram com empatia e entusiasmo (*Outubro*, *Der Leone*, cenas de euforia nas ruas de Lisboa no filme coletivo *As Armas e o povo*, de 1975, sobre a Revolução dos Cravos).

Se a problemática do cinema de Glauber tende assim a convergir com a do cinema de Eisenstein, seu estilo também traz afinidades dignas de nota, no privilégio do registro épico (que Glauber designa amiúde como épico-didático, invocando justamente Eisenstein ao lado de Brecht), na acentuação da dimensão patética dos gestos e das expressões dos personagens, e no primado conferido à montagem, que Glauber tomou talvez como o elemento primordial do cinema de Eisenstein com o qual procurou dialogar. Na verdade, o principal objeto da meditação de Glauber sobre Eisenstein parece ser a montagem: ao longo de todo o seu itinerário, ele não cessou de meditar na teoria e na prática eisensteineanas da montagem, que qualificou sempre de dialética e tomou sempre como um modelo a não perder de vista (embora não a imitar sem mais). Seu cinema traduz esta preocupação em vários momentos e, como vimos, é pela montagem dialética que Glauber diz na carta a Paulo Emilio de 26/1/1976 ter compreendido Eisenstein à sua maneira (isto é, a de um cineasta, não a de um teórico).

Nesta mesma carta, Glauber fornece um pouco adiante uma indicação eloquente da inspiração eisensteineana de seu trabalho, ao estabelecer entre os seus e os filmes de Eisenstein uma correspondência termo a termo, que ele qualifica de "paralelo arbitrário", mas da qual se diz convicto: "*Greve – Barravento* / *Potemkim – Deus e o Diabo* / *Outubro – Terra em Transe* / *Antônio das Mortes* [*O Dragão da Maldade*] – *Alexandre Nevski* / *Cabeças Cortadas – Ivan* / *Que viva México – História do Brasil* / *Linha Geral – O Leão de 7 cabeças*" (CM, p.583-4).

Que eu saiba, Glauber nunca arriscou um tal exercício comparativo de imaginação crítica com nenhum outro cineasta. Nenhum outro lhe serviu tão diretamente de espelho, e com nenhum outro chegou tão perto de se identificar – nem mesmo com Pasolini, com quem diz ter sentido "comuns identidades tribais, bárbaras" (SC, p.256) ao assistir *Il Vangelo secondo Matteo*[52]. Desta sua tendência

52 Sobre as afinidades e identidades entre Glauber e Pasolini, ver Ismail Xavier, "Glauber Rocha e o desejo da História", em *O Cinema Brasileiro Moderno* (S. Paulo, Paz e Terra, 2a ed. 2004, p.142, n.2) e "Prefácio" em SC, p.27-8;, Ivana Bentes, "O Mito e o sagrado em Glauber e Pasolini" (*Cultura Vozes*, Vol. 88, n.2, maio-junho 1994, p.13-7), Duvaldo Bamonte (*Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini 1970-75*, S. Paulo, ECA-USP,

a se identificar com Eisenstein, Glauber dá outros indícios, como o de querer, no Museu Eisenstein, na noite do "aniversário de Mycha", se assentar na poltrona do mestre "coberta pela manta real vermelha" num "amoroso rito ao Mago Poeta Morto Ressuscitado entre Vodka e Kayan!" (SC, p.170), dizendo depois que Eisenstein "era um menino, (...) que não encontrou seu Alter Ego!" (Ibid.)[53], como se lamentasse o fato de os dois não terem se conhecido, e sugerisse ser ele o tal *alter ego*. Ou ainda, o de perguntar a Raquel Gerber, em carta de 01/09/1976, se ela iria ou não "escrever o romance Glauber Rocha como Marie Seton escreveu a biografia Eisenstein" (CM, p.611). No prefácio ao livro de Silvie Pierre (*Glauber Rocha*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p.6-7), depois de notar duas vezes que Glauber foi saudado como "o Eisenstein moderno"[54], Jean Narboni conta que o cineasta brasileiro também pedira à estudiosa francesa para ser sua biógrafa como Marie Seton fora a de Eisenstein, o que permite perceber, para além da *boutade*, uma idéia que frequentou o pensamento do cineasta na relação com diferentes interlocutores.

Se quase se identifica com Eisenstein em alguns momentos, Glauber reconhece com frequência, em textos de várias épocas, ter sofrido a influência do cineasta russo: "eu era eisensteineano" (RCN, p.22)[55]; "alucino nos cortes de Eisenstein" (RCN, p.205)[56]; "sou um legítimo 'herdeiro' de Eisenstein e Brecht" (CM, p.561)[57]; "acho que recebi o espírito da teoria científica de Eisenstein. O segredo de meus filmes é a prática da montagem dialética. Um método científico" (CM, p.636)[58]. "Da Bahia, onde teorizei um cinema fora do tempo ou o específico fílmico a-histórico passei ao Rio onde pratiquei o cinema épico/didático, via Brecht/Eisenstein" e enriquecido por outros aportes (RCN, p.403)[59].

Selecionadas, resumidas ou parafraseadas, estas passagens deixam claro o reconhecimento por Glauber, em seu projeto de cinema, da influência de Eisenstein, do qual se diz ora um partidário, ora um herdeiro, ora uma espécie de médium que teria recebido seu espírito. Resta examinar a modalidade da sua as-

2002) e Bouchra Khalili, "Synchrétiques attitudes", in D. Bax, C. Béghin & M. Araújo Silva (dir.), *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*, 2005, p.72-5.

53 Eugenio Renzi (art. cit,, p.62) enfatiza esta frase como sintoma de uma identificação de Glauber com Eisenstein.

54 De todos os novos cineastas surgidos nos anos 60, "le plus incontestablement reconnu comme génial, non seulement par la critique et les cinéphiles, mais par les grands du cinéma – Buñuel, Renoir, Rossellini, Godard – fut sans aucun doute Glauber Rocha, salué comme l'Eisenstein moderne" (p.6). Ele teria incumbido Sylvie Pierre de escrever sobre ele, e "lui avait demandé, puisqu'on le tenait pour l'Eisenstein des temps modernes, d'être sa biographe, comme Marie Seaton l'avait été de son prédécesseur" (p.7). Numa entrevista de 1969 já citada ao jornal italiano *Il Messaggero*, o entrevistador nota que "com exceção de Eisenstein, Glauber Rocha (...) não se parece com nenhum outro diretor" (SC, p.276).

55 "O Cinema Novo 1962".

56 "Solanas 71".

57 Carta a Juliet Berto, 1976.

58 Carta a Dan Talbot, 06/08/1978.

59 "Viana Zelito 80".

similação de tal influência: como e em que bases Glauber procurou integrá-la aos seus filmes? A esse respeito, uma questão fundamental que sempre esteve no centro da meditação glauberiana sobre os cineastas que admirou foi a de como integrar soberanamente suas lições, sem cair na imitação servil e estéril. Num artigo de 1967, Glauber formulou com clareza a necessidade de ultrapassar tal imitação, por meio de uma aplicação autônoma, que ele chama de "instrumentalização", do repertório internacional da técnica cinematográfica:

> "A técnica do cinema passado e atual do mundo desenvolvido me interessa, na medida em que eu possa 'instrumentalizá-la' (...). O que é esta 'instrumentalização'? Aplicar, como método, determinadas chaves da técnica cinematográfica, pedras de toque gerais que, na evolução da técnica, transcendem ao espírito individual de cada autor e se implantem no vocabulário estético do cinema (...). Ao contrário, a imitação nasce de uma atitude passiva do cineasta diante do cinema, de uma suicida necessidade de se salvar na linguagem estabelecida, pensando que, se salvando pela imitação, salva o filme. (...) Somente um sofrimento direto do real e uma crítica dialética permanente pode ultrapassar o nível da imitação mitológica da técnica cinematográfica, instrumentalizando os *jogos* em expressões progressivas. Filmes brasileiros, como *Vidas secas*, *A falecida* ou *Os fuzis*, são exemplos de como cineastas *colonizados* podem instrumentalizar a técnica do cinema desenvolvido e promover uma expressão internacional." ("Tricontinental 67", RCN, p.108-9).

Numa entrevista do mesmo ano, Glauber reitera o argumento, ao observar que, se admira este ou aquele cineasta, "isto não implica submissão intelectual. Respeito, isso sim, as grandes lições. E como cinema é uma linguagem em constante desenvolvimento, não posso deixar de usar certos métodos que me ensinaram os grandes cineastas. Mas eu os aplico à minha maneira" (*Folha de S. Paulo*, 02/02/1967)[60]. Ora, se Eisenstein é certamente um dos cineastas que ele mais admira, esta admiração nunca suspendeu porém sua autonomia, nem sua consciência da diferença de contexto entre o trabalho do colega russo e o seu: "Eu gosto muito de Eisenstein, mas eu vivo numa realidade que não é uma epopéia no estilo de *Alexandre Nevski*, nem um drama histórico estilo *Ivan, o terrível*" (RCN, p.112-3)[61]. Ou ainda: "eu gosto muito de um certo cinema que poderia ser chamado de cinema-ópera: Welles, Eisenstein... Gosto muito de *Ivan, o terrível*, *Alexandre Nevsky, A linha geral*, mas isso não tem nada a ver conosco, assim como

60 Apud Sidney Rezende, Op. cit., p.62.
61 "Positif 67".

o teatro Cabúqui ou Brecht" (RCN, p.209)[62]. A questão de como aplicar ou instrumentalizar Eisenstein sempre esteve presente para Glauber, que desde um texto de 1958 já procurava avaliar os acertos e desacertos de sua integração em *Raízes* (1954) de Benito Alazraki (RCN, p.38-43)[63], bem antes de considerar a "aplicação" das suas idéias em *Pedreira de São Diogo* (Hirszman, 1962) como "uma magnífica ilustração de algumas idéias de Eisenstein" (RCN, p.202)[64].

No seu próprio trabalho, Glauber sempre pareceu muito vigilante em sua aplicação ou instrumentalização de Eisenstein. Ele reconhece a influência eisensteineana em alguns de seus filmes, como *Barravento, Deus e o Diabo, Terra em Transe, O Dragão da Maldade, Der Leone* e *Cabeças Cortadas*, embora nem sempre se preocupe em determinar a natureza de sua assimilação: na entrevista já citada de 1967 a Michel Ciment, ele aponta em *Barravento*, ao lado de elementos antieisensteineanos vindos da descoberta de Rossellini, "resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo de *Que Viva México!*" (RCN, p.81)[65], antes de dizer, anos depois, a Jorge Amado que "foi da síntese de Eisenstein com *Mar Morto*, de Caymmi com Jorge de Lima, que nasceu *Barravento*" (CM, p.634)[66]. Na mesma entrevista de 1967, reconhece em *Deus e o Diabo* "a sombra de Eisenstein, sobretudo na primeira parte" (RCN, p.81)[67], na qual aponta em 1981, numa de suas últimas entrevistas, "um caminho de inspiração eisensteineana, de *A linha Geral* e do *Encouraçado Potemkim*", entre outros. O filme teria sido feito de uma "luta entre Ford e Eisenstein..." (SC, p.330)[68].

Noutras declarações sobre passagens específicas de *Deus o Diabo*, ele apresenta o diálogo com Eisenstein ora como uma *aplicação* de suas lições, ora como uma *revisão*. Se o bloco do roteiro que se passava em Monte Santo teve que ser muito modificado nas filmagens por carências e incidentes de produção, Glauber diz tê-lo construído no filme "usando os processos de montagem de que dispunha – desde Eisenstein até Resnais" (DDTS, p.53 n.10), e recorrendo "às teorias de Eisenstein que, no caso, se aplicavam bem ao tema, embora soubesse que estas teorias são hoje em dia superadas. Tratava-se, contudo, de fazer o filme – e isto era o mais importante." (DDTS, p.62, n.12). Esta observação sobre as teorias eisensteineanas, que cabia usar pragmaticamente como parte do arsenal de recursos disponíveis numa filmagem com percalços, já sugere uma certa autonomia do cineasta Glauber diante do legado teórico de Eisenstein a ele acessível naquele momento: embora lhe parecessem superadas, aquelas teorias convinham bem ao seu tema e, assim, continuavam úteis naquele caso. Tal autonomia volta a aparecer quan-

62 "*Cahiers du Cinéma* 69" (1969)
63 "Rayzes mexicanas de benito Alazraki 58".
64 "*Cahiers du Cinéma* 69" (1969).
65 "Positif 67".
66 Carta a Jorge Amado de 1978.
67 "Positif 67".
68 "A passagem das mitologias" (entrevista a João Lopes em Sintra, 8/4/1981).

do, num debate de 24/3/1964, Glauber qualifica de "revisão" uma citação que fez, também no bloco de Monte Santo em *Deus e o Diabo*, não das teorias, mas de uma sequência do *Encouraçado Potemkim*:

> "Quanto a Eisenstein: a cena da escada é uma citação clara da escadaria de Odessa. (...) Eu citei: *mas querendo fazer humildemente uma revisão*. Porque a montagem de Odessa é uma montagem racional, dialética; eu fiz uma montagem ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade. Pode parecer uma coisa pretensiosa, mas ao citar as escadarias de Odessa, *eu quis fazer uma revisão*. A montagem de Odessa é uma montagem toda racional, equilibrada, evolutiva, clara, orgânica, matemática, determinada; e aquela montagem que eu fiz foi uma montagem toda contrária. Há um certo tom eisensteineano na composição, mas é só questão de *mise-en-scène*" (DDTS, p.135, grifos meus).

A admissão da aplicação ou da revisão não significa portanto adesão plena à fatura do mestre. Esta idéia de "revisar" Eisenstein fazendo ressalvas reaparece em "America Nuestra [69]", um texto de julho de 1969, escrito em Roma sobre um projeto de filme homônimo69. O texto traz várias referências a Eisenstein, de quem o filme deveria ter a dialética (RCN, p.162). Ao eventual produtor Dan Talbot, Glauber tenciona apresentar o projeto como o de "um filme pós-eisensteiniano" (RCN, p.163). Pensando no que vislumbra, Glauber diz que

> "*América* deve ter uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna, produzida por uma cultura antiquíssima[70] mas ainda desconhecida. Sou obrigado a ser solidário com esta antigüidade. Mas é tão perigoso fazer cinema na A. Latina que desejo correr o risco de ambicionar a totalidade. Eisenstein era tão puro que não tinha vergonha de dizer que sentia o verdadeiro êxtase da criação enquanto filmava o *Potemkim*; (...) Por isto Eisenstein realizou grandes filmes. Não teve medo, e sua principal virtude foi ousar a beleza" (RCN, p.164-5).

Não é fácil imaginar em quê exatamente consistiria esta revisão de Eisenstein, mas podemos vislumbrar um filme de montagem épica que honrasse a ousadia estética de Eisenstein sem aderir porém a todas as suas escolhas. Pouco antes, noutro trecho igualmente sugestivo deste mesmo texto, Glauber dissera que

69 Projeto que já alimentara em sua primeira versão de 1966 o roteiro de *Terra em Transe* e cuja segunda versão de 1967 Glauber decidira retrabalhar para filmá-la nos inícios dos anos 70)

"*América* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo" (Ibid.), sem explicar em que consistiria elevar, no filme, Eisenstein ao quadrado. Pouco adiante, suas considerações se precisam um pouco, quando ele diz que:

> "*América nuestra* deve ser um filme nascido de todas estas contradições. Por exemplo: deve ter um espírito eisensteiniano mas ser anti-*Que Viva México!*. Não gosto do espírito plástico de *Viva México!*: aí Eisenstein transferiu Da Vinci, Michelangelo etc., toda a idealização renascentista para o México[71]. A plástica de *Que Viva México!* deveria ser moderna como os *travellings* de Renoir no campo em *Madame Bovary* e outros filmes ou mesmo [como a de] Rossellini [quando] fotografou *Viaggio in Itália*" (RCN, p.167).

Sem prejuízo do diálogo confesso com Eisenstein, a distância sugerida pelas ressalvas talvez justifique uma certa oscilação de Glauber, ao longo dos anos, entre os adjetivos "eisensteineano" e "pós-eisensteineano" que ele alterna para qualificar alguns de seus trabalhos, ou entre, de um lado, um movimento que ele sugere de avançar rumo (ou de retornar) a Eisenstein e, de outro, um movimento contrário de se despedir do mestre. Por vezes, os dois movimentos opostos de aproximação e afastamento podem ser associados ao mesmo filme, como o *Dragão da Maldade*, que (com *Terra em Transe*) Glauber aproxima de cineastas qualificados por ele de pós-eisensteineanos, mas cujo movimento o levaria rumo a Eisenstein. Se Godard e Straub são os primeiros cineastas dialéticos pós-eisensteineanos, "*Terra em transe* é um filme dialético. *Antônio das Mortes* [*O Dragão da Maldade*] é dialético: tem influência de *La Chinoise* e de Straub. E é uma falta de complexos rumo a Eisenstein" (RCN, p.167).[72] Esta última frase sugere em 1969 que, embora influenciado por cineastas pós-eisensteineanos, o *Dragão* tende não a se despedir, mas a se aproximar de Eisenstein, cumprindo assim à risca a divisa "é preciso voltar a Eisenstein", que dava o título à sua entrevista de fevereiro do mesmo ano ao jornal italiano *Il Messaggero*, na qual ele diz peremptoriamente que

> "a origem da arte moderna está na Rússia: Eisenstein, Meyerhold. Depois não se fez nada de interessante no cinema. Sim, talvez filmes belos, mas nada de novo, nada que tenha significado. É necessário recomeçar desde Eisenstein: do Eisenstein não somente o diretor, mas também do Eisenstein teórico do cinema" (SC, p.275).

70 O texto publicado em RCN (2a ed., 2004, p.164, linha 31) diz "cultura critiquíssima", mas a continuação da frase e seu sentido me fazem crer que sua fixação herdou um erro de revisão da edição original de 1981 (p. 133, l. 25).
71 Difícil saber se Glauber baseava-se aqui em fotos, relatos, comentários ou em cenas das versões existentes.
72 "America Nuestra 69".

Noutra declaração, de 1981, Glauber afirma sem nunaces a inspiração eisensteineana do *Dragão*, que "é o meu *Alexandre Nevski*. (...) *Antônio das Mortes* [*O Dragão da Maldade*] era o *Alexandre Nevski* do sertão, a ópera global inspirada pelas lições de Eisenstein" (SC, p.330)[73].

Vale lembrar o interesse de Glauber à época por Eisenstein, sobre o qual, já vimos, ele participara de um grupo de estudos no Brasil, estimulado por uma comparação feita por alguém entre o *Dragão* e *Ivan*. Não isento desta oscilação, tal interesse reaparece em declarações sobre o par de filmes *Der Leone have sept cabezas* e *Cabeças Cortadas*. Pouco depois de lançá-lo, Glauber diz ao crítico Louis Marcorelles que *Der Leone* "é meu diálogo – eu, cineasta inspirado e oprimido – com os mestres colonizadores da arte política que eu mais admiro: Eisenstein, Brecht e Godard. É um diálogo de agradecimentos e de adeus" (*Folha de S. Paulo*, 7/4/1971, Ilustrada, p.30). Adeus aos mestres? Libertação da sua influência? Glauber precisa logo depois que "a evocação de Eisenstein, Brecht e Godard não deve ser interpretada como 'homenagem': ela é usada como método para melhor me aproximar dessa pré-história do homem do terceiro mundo" (Ibid.). Dois anos mais tarde, Glauber trata em todo caso de reivindicar a filiação eisensteineana de *Der Leone* ao instruir Fabiano Canosa sobre como apresentar o filme em Nova York: "*O Leão* tem de ser apresentado aí como 'um filme materialista histórico e dialético from Eisenstein, Brecht, Godard and Cinema Novo'" (CM, p.468)[74]. E em 23/3/1970, antes mesmo de acabar suas filmagens e de vislumbrar sua forma final montada, faz o mesmo com *Cabeças Cortadas*, ao defini-lo em conversa com Augusto M. Torres como "uma espécie de *Ivan o Terrível* latino-americano, tratado com um certo senso de humor"[75] .

America Nuestra acabou não resultando em filme, mas o embate com *Que Viva México* vislumbrado no texto de 1969 alimentou também o projeto de *Idade da Terra*, que mobilizou anos de esforço na década de 70, na qual Glauber nunca perdeu Eisenstein de vista, e voltou fortemente a ele. Segundo conta seu biógrafo João Carlos Teixeira Rodrigues (Op. cit, p.273-80), Glauber tentou viabilizar *Idade da Terra* em 1974 no México, numa versão inicialmente concebida como uma adaptação do roteiro de *Que Viva México*. Submetido ao governo mexicano em 1974, o projeto não vingou: os mexicanos não toparam financiá-lo. Na carta a Paulo Emilio de 15/1/1976, ao falar deste projeto de *A Idade da Terra* (naquela altura *O Nascimento da Terra*), o próprio Glauber menciona a recusa mexicana e a inspiração eisensteineana: "o roteiro se compõe de cinco atos – a tal patética eisensteineana – e seria a partir de *Que Viva México* (...) O governo mexicano proibiu" (CM, p.586). Vicissitudes e reformulações à parte, *Idade da Terra* só come-

73 "A passagem das mitologias".
74 Carta a Fabiano Canosa, 1973,
75 Augusto M. Torres, "Diario de rodaje de Cabezas Cortadas", em *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Introducción, diario de rodaje y selección de textos de Glauber Rocha a cargo de Augusto M. Torres. Guión de Glauber Rocha. Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, p.98.

çaria a ser filmado no Brasil em 1977-8, guardando algo daquele projeto inicial, cuja tentativa de partir de um clássico ecoava a de *Cabeças Cortadas*, submetido inicialmente ao governo espanhol como uma adaptação de *Macbeth* intitulada *Macbeth 70*. A versão traduzida e modificada do roteiro submetido em inglês aos mexicanos aparece, com o título "Anabaziz – o primeiro dia do novo século" e a indicação "(primeiro tratamento de *A Idade da Terra*)", nos *Roteyros do Terceiro Mundo*[76], com uma nota de intenções ao fim (p.235-6), datada de 16/3/1977, em que Glauber volta a invocar "a Teoria da Montagem em Quarta Dimensão"[77], num eco direto do ensaio de Eisenstein "A quarta dimensão do cinema" (1929) recolhido em *Film Form*.[78]

Esta referência à teoria da montagem eisensteineana era uma constante nos textos glauberiano da época, e a grandiloquência jocosa de duas cartas, escritas a Peter Schumann e a Cacá Diegues no mesmo dia de 3/1/1976 (pouco antes das três visitas daquele janeiro ao Museu Eisenstein em Moscou), faz pensar numa verdadeira obsessão de então em torno de Eisenstein:

> "Eisenstein? MD = MI = H /
> MI E
> esta fórmula resume o segredo da Teoria da Montagem Nuclear – criada por Eisenstein e desenvolvida por mim. Eis o segredo dos meus filmes. Tenho a fórmula revolucionária. Muito importante!!! é por isso que quero ir trabalhar nos países socialistas. Sou contra o cinema sociológico pois a sociologia é parte da frondosa dialética. Marx ainda não foi entendido. Brecht + Eisenstein = Eis o início de uma estética marxista. Eis minha via, desde Barravento" (A Peter Schumann, CM, p.572).
> "Eisenstein? Decifrei a teoria do CINEMA NUCLEAR. Mandei pro Sarra [Paulo Cesar Saraceni] a fórmula decifrada. Top Secret!!! Eis a fórmula:
> MD = MI = H = Segredo de Estado
> ME E"
> (A Cacá Diegues, CM, p.574).

Presente nos projetos e nas elucubrações bem-humoradas de Glauber, Eisenstein aparece muito na referida carta a Paulo Emilio de 26/1/1976, escrita após seu retorno de Moscou, onde passara o aniversário de Eisenstein. Nesta carta, Glauber também inclui na comparação com os filmes de Eisenstein seu penúltimo filme em data, *História do Brasil* (1974), associando-o a *Que Viva México*,

76 Rio, Alhambra / Embrafilme, 1985, p.193-236.
77 Já mencionada antes na carta a Paulo Emilio de 15/1/1976: "... daí a montagem dialética em quarta dimensão, como falava SME, da qual *Outubro* é o exemplo" (CM, p.582-3).
78 Cf. *A forma do filme*, Trad. Teresa Otoni, Rio, Jorge Zahar, 1990, p.71-76 (esp. p.75).

pelo propósito comum aos dois filmes de apresentar vastos painéis históricos dos países em questão. Tivesse a carta sido escrita dois ou três anos mais tarde, Glauber teria provavelmente acrescentado a esta comparação o curta *Di* (1976-7) ou *Idade da Terra*, que me parecem, cada um a seu modo, tão ou mais marcados por seu embate com *Que Viva México* do que o filme co-dirigido com Marcos Medeiros em Cuba.

Di tem como objeto desencadeador um rito funerário cristão (velório e sepultamento) e parece animado por uma concepção festiva da morte, não muito distante daquela dos mexicanos abordada no epílogo do roteiro de *Que Viva México* sobre "a festa dos mortos", e invocada explicitamente por Glauber em seu texto de apresentação ao curta: "A morte é um tema festivo para os mexicanos (...)". Além disso, parece integrar em sua própria fatura a do pintor homenageado (sobretudo nos planos da mulata Marina Montini, que respondem de perto aos quadros de Di mostrando mulatas, recorrentes no fluxo do filme), fazendo com Di algo parecido com o que Eisenstein fez de Orozco, cujo estilo mimetizou em alguns de seus planos (sobretudo os do episódio "Maguey", frequentemente calcados na pintura de Orozco)[79]. Quanto a *Idade da Terra*, o diálogo com *Que Viva México* animou toda a sua gênese, do projeto inicialmente submetido em inglês ao governo mexicano à sua tradução publicada sob o título "Anabaziz" com nota de intenções de 1977, e desta ao filme iniciado naquele ano e finalizado em 1980. Um exame mais atento também revelaria ecos de *Que Viva México* em passagens e aspectos de *Idade da Terra*[80]. Seja como for, para além destes paralelos específicos que cabe aprofundar, o diálogo talvez mais importante destes dois filmes tardios de Glauber com Eisenstein passa pela operação da "montagem nuclear", que Glauber remete ao cineasta russo, embora não conste que o autor de *Film Form* tenha usado esta expressão.

Nela, o adjetivo "nuclear" sugere uma idéia de explosão[81], que o jovem Glauber já usava ao invocar num texto de 1958 a "concepção eisensteineana de monta-

79 Segundo Aragón Leiva, citado por Eduardo de la Vega Alfaro (*Del Muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Guadalajara, Univ. de Guadalajara, 1997, p.46), Eisenstein lhe teria dito pessoalmente que "La técnica que estamos utilizando para este filme guarda mucha relación con la técnica de los murales de Orozco". No texto "Prometheus (Expérience)" de Eisenstein incluído em Cinématisme: peinture et cinéma organizado por François Albera (Bruxelles, Complexe, 1980), a reprodução entre outros do Maguey (1931) de Orozco (p.111) deixa clara aquela mimetização reconhecida pelo cineasta.

80 Entre outros exemplos, pensemos no bloco edênico do início, que ecoa cenas do episódio Sandunga do filme mexicano, assim como os blocos do Carnaval no Rio e das festas religiosas em Salvador ecoam os desfiles populares mostrados nos blocos Sandunga e Fiesta.

81 Muito bem apontada por Ismail Xavier como contribuição original de Glauber, na confluência entre seus textos e seu último filme: "Mais de uma vez ele se refere à taxonomia de Eisenstein (os tipos de montagem), fazendo dela uma clara matriz de seu pensamento, num diálogo que se desdobra na contribuição original que vem dar à teoria quando pensa no novo modo de abertura em leque das associações temáticas da montagem como uma explosão em cadeia – liberação de uma intensidade por irradiação de valores plásticos – como bem mostra a sequência das escolas de samba em A *Idade da Terra*, quando experimenta a 'montagem nuclear'" ("Prefácio, em SC, p.15).

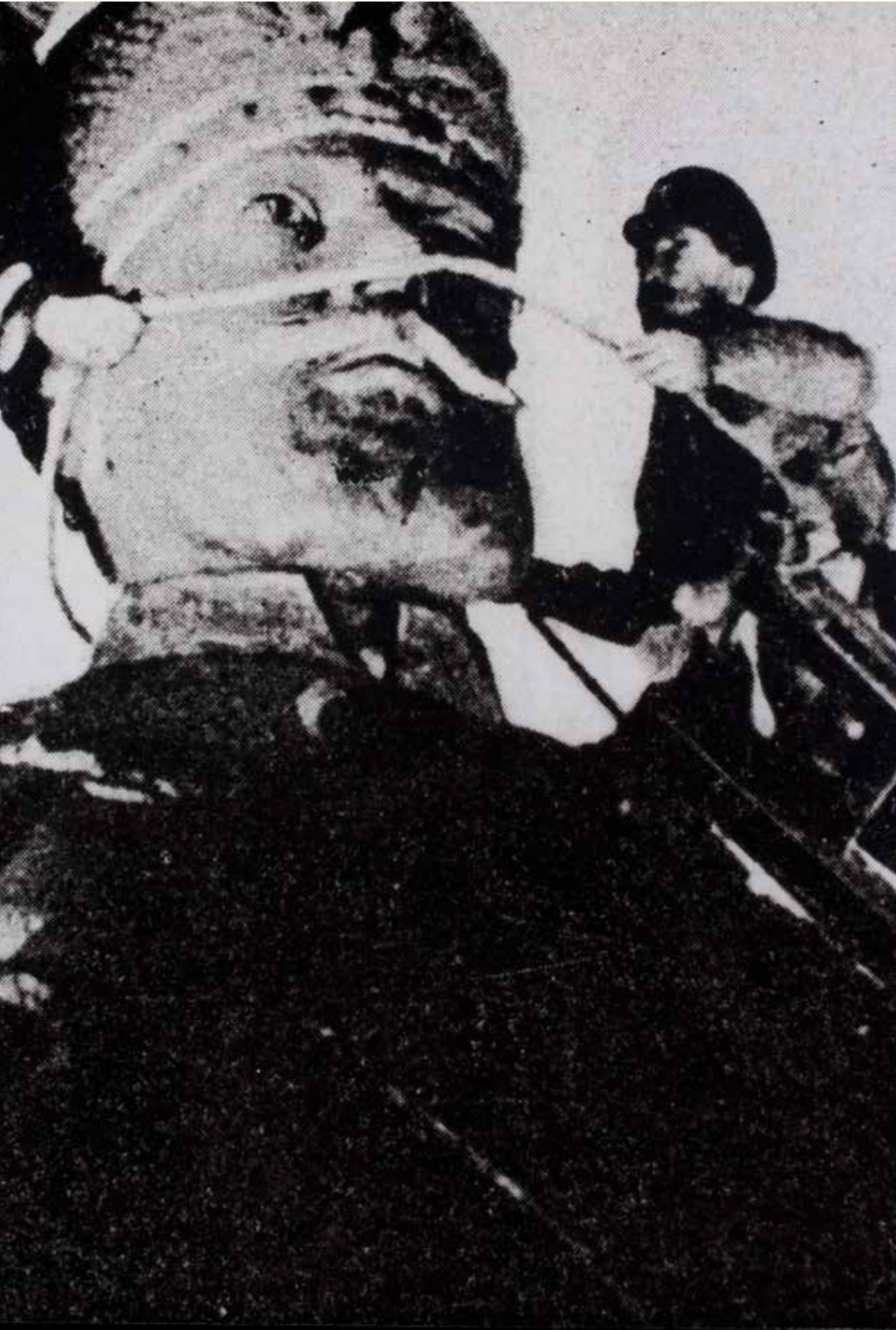
gem (o choque multiplamente interior, subjetivo, semelhante às explosões de um motor (...) vide *Film Form*" (SC, p.127)[82] e volta a reiterar em textos dos anos 70 sobre Welles e Eisenstein, ao mencionar a "explosão nuclear de *Ivan II*" (SC, p.52) ou dizer que "*Ivan I* e parte de *Ivan II* é clarescuro e colorido como a explosão nuklear" (SC, p.167). Uma variante igualmente original desta idéia aparece no curioso verbo "espermatizar", neologismo criado por Glauber como uma espécie de versão orgânico-sexual do mesmo modelo, como se o choque entre os planos pudesse por vezes fazer não a guerra, mas o amor: "A crise do velho Dyabo Ivan II, quando Eyzensteyn o espermatiza em cores no ritual Dyonizyako, é a irrupção da Ynkonzciência Sexual na Konzcyênzia Fylozófyka e Cyentyfyka da Heustórya" (SC, p.166). A montagem neste caso produziria uma descarga visual (ejaculação?) pela acumulação de estímulos sensoriais. Ora, a operação que Glauber batiza de montagem nuclear aparece em vários momentos de *A Idade da Terra*, que contou com três montadores, e estrutura o fluxo inteiro de *Di*.

Um exame cuidadoso do trabalho de "montagem nuclear" nestes seus dois últimos filmes, que ficará para um outro artigo, talvez nos revele um dos momentos mais fortes da aplicação ou da revisão de Eisenstein, no fim de um trajeto de cineasta marcado pela admiração e, por vezes, pela identificação com a sua obra.

*

Identificação, aplicação, revisão: estes três impulsos, que não se excluem e podem andar juntos, configuram, de um polo ao outro, o arco do diálogo travado por Glauber com o legado de Eisenstein. Este diálogo torna a obra do brasileiro, a meio século e meio planeta de distância, um desdobramento inusitado, profundamente original, do monumental trabalho do artista de Riga.

82 "Do novo western", texto que traz ainda, pouco depois, a expressão vizinha "explosão dramática", (p.128), remetendo novamente de modo explícito a Eisenstein.



Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo da cultura cinematográfica nacional

Rafael Morato Zanatto[1]

No Brasil, a difusão da cultura cinematográfica soviética ficou estagnada entre 1947 e 1960, reflexo da Guerra Fria e da política de alinhamento a partir da polarização do mundo entre os estadunidenses e os soviéticos.

Os filmes soviéticos não tinham vez nas salas comerciais de exibição, dominadas pelos filmes de Hollywood, nem tampouco nas iniciativas de difusão cultural de âmbito institucional, objeto aqui desta nota. Os filmes soviéticos não estão presentes no I Festival Internacional de São Paulo (1954) – marco fundamental da cultura cinematográfica local –, que ofereceu um vigoroso panorama do cinema mundial, exibindo filmes de 23 países representados por delegações de estudiosos e profissionais da indústria cinematográfica.

A iniciativa fez parte da estratégia de difusão cultural da Cinemateca Brasileira, elaborada para ativar no Brasil o gosto pelos clássicos da cultura cinematográfica universal, com o intuito de modernizar o gosto cinematográfico do país, fortalecendo a irradiação cultural a partir da Cinemateca e dos cineclubes. Apesar do impulso do I Festival Internacional de São Paulo, os filmes soviéticos tiveram que esperar até a eleição de Jânio Quadros para integrar o elenco dos filmes difundidos pela instituição brasileira.

Sob o governo de Jânio Quadros a cultura respira com a política de não alinhamento. Em clima inaugural nos espaços institucionais, a cultura cinematográfica russo-soviética é reativada no Brasil. E na VI Bienal de artes plásticas, 162 obras, entre esculturas e gravuras soviéticas são expostas sob a curadoria de Mário Pedrosa. Quirino Campofiorito, na coluna de artes plásticas de *O Jornal* (Rio de Janeiro) anunciava em meados do mês de maio que Mário Pedrosa havia voltado de sua viagem por vários países. Segundo Campofiorito, a viagem de Pedrosa pretendeu-se sem dúvida a desmanchar ressentimentos e de obter a participação de países que se conservavam alheios à exposição internacional, como era o caso da União Soviética, que compareceria em grande estilo à Bienal em sua primeira participação. As obras soviéticas foram apreciadas pela primeira vez, e não havia

1 Doutorando em História e Sociedade pela UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Pesquisador Associado ao grupo "*Experiência Intelectual Brasileira: História, Imagens e Notas Musicais*" (FAPESP)

2 CAMPOFIORITO, Quirino. Realismo Socialista na Bienal. In: *Artes plásticas. O Jornal*. Rio de Janeiro, 17/05/1961.

dúvida para o crítico de que o choque do realismo soviético com o abstracionismo dominante na Bienal iria constituir uma formidável oportunidade para uma exaltada polêmica, sendo úteis a ambas as partes mediante intenso debate para ajustar os critérios críticos, inserindo na equação os prós e contras latentes nas limitações acarretadas por posições extremadas no terreno artístico.[2]

A Cinemateca ficou incumbida da parte cinematográfica da iniciativa, que em conjunto com o Ministério das Relações Exteriores e o Gosfilmofond converteu-se na maior mostra de cinema russo e soviético fora das fronteiras da URSS. Boa parte das películas remetidas ao Brasil foi incorporada ao acervo da Cinemateca. Ao todo, foram concebidos 60 programas que reuniram obras produzidas entre 1908 e 1960. Rudá de Andrade, que então estava na Europa a serviço da UNESCO, viajou até a União Soviética para acertar os últimos detalhes para a realização da mostra, além de estabelecer laços de solidariedade com a cinemateca soviética, o que rendeu promessas de intercâmbio e auxilio técnico, facilitação de empréstimo de cópias, além de auxílio na conservação do acervo nacional.[3]

Como se sabe, Paulo Emílio fez da difusão campo de experimentação de sua atividade crítica. Nas páginas do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicou oito textos dedicados ao cinema russo-soviético, partindo de uma *Introdução bastante pessoal* para entender as fitas soviéticas em conjunto, com a intenção de "traçar a curva da evolução russa durante o século XX através da história artística de seu cinema". O crítico precisou a importância da iniciativa cultural ao diagnosticar no país a incapacidade geral de julgar objetivamente tudo o que seja de ordem russa, inclusive o cinema. Paulo Emilio, com prosa de memorialista, recupera seu passado de prisioneiro de Getúlio, e se mostra a vontade para ver, rever, julgar e discutir os programas do Festival, levando em conta a função do cinema em relação à vida. A história pessoal permitiu ao crítico se esquivar do discurso liberal-democrático, pois sabia que a democracia burguesa é "uma máscara que o anticomunismo abandona quando encontra condições favoráveis para manifestar sua plena virulência esterilizadora."[4]

O passado de militante socialista fornecia ao crítico do princípio da década de 1960 uma ferramenta favorável para a avaliação dos filmes. Para ele, a experiência da militância juvenil foi decisiva para a postura independente que o imunizou "das vendas do comunismo e do vírus desintegrador do anticomunismo".

Como parte da VI Bienal, o Festival de Cinema Russo-Soviético exibiu filmes como *Stenka Rasin*[5] (1908) e *Padre Sérgio* (1918) do período czarista e *A Greve*, *Os pequenos diabos vermelhos*, *Duralex*, *Outubro*, *A Mãe* e *O Encouraçado Potemkin*, do período revolucionário. A difusão amparada no conceito de cultura cinematográfica é elaborada a partir da noção de que "as virtualidades e as virtudes das

3 Entrevista de Rudá de Andrade ao *Correio Paulistano*. 03/09/1961.
4 *Introdução bastante pessoal*. In: *In:* GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – Volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, p. 358.

obras fenecem quando examinadas no compartimento estanque da especificidade. Os que se condenam ao cinema o compreendem pouco e o servem mal."[6] Para Paulo Emílio, o bom espectador deve estar "aberto e disponível ao essencial, isto é, a tudo que lhe é exterior."[7]

Em *Luzes e Sombras*[8] , destacamos que o conceito de cultura cinematográfica é articulado por Paulo Emilio a partir da interlocução com o debate francês, a citar o conceito de arte impura de André Bazin, ou os trabalhos da *Association pour la recherche filmologique*, grupo implicado em pensar o cinema em relação as outras disciplinas do conhecimento, embasando-se na compreensão de que o cinema enquanto arte moderna se vale de todos os elementos externos para renovar sua energia criadora. Pensar os filmes a partir do conceito de cultura cinematográfica implica flexibilizar a compreensão de que o cinema é uma linguagem que se apropria de estímulos exteriores para renovar-se enquanto expressão. Atestada a pluralidade de influências, pensar o cinema enquanto fenômeno cultural moderno demanda um procedimento heterogêneo e heterodoxo, que não apenas ofereça respostas fechadas, mas que levante questões ocultas na especificidade e que à luz das outras disciplinas, possa esclarecer problemas estéticos ou políticos.

Embora Paulo Emilio reconheça que o rótulo de história ou culturas cinematográficas estava se tornando enfadonho e cansativo, sempre organizado em um esquema geral histórico, os filmes soviéticos foram escolhidos pela sua capacidade imediata de se comunicar com o público, por sua modernidade, já que o crítico não pretendia renovar um assunto "diante do qual a incompetência dos estudiosos brasileiros"[9] era evidente; deveriam exigir dos filmes sua modernidade ao lado de um campo de evocação histórica desviada da linha estritamente cinematográfica, podendo verificar que no caso russo, "o axioma em elaboração segundo o qual o bom cinema é sempre o corolário de uma situação social onde se encontram muito vivos os movimentos de ideias, a criação e o gosto pelo teatro e pela literatura"[10] é indispensável.

Eisenstein, discípulo de Meyerhold, foi dos cineastas que emergiram do diálogo entre as artes que se intensificou com a Revolução de Outubro. Os melodramas aristocráticos foram substituídos por filmes que visavam contribuir com a construção – pela via da arte – de uma sociedade socialista. Tratando de temas como o casamento entre classes ou a transformação dos episódios da revolu-

5 Rebelião camponesa ocorrida entre 1670-71, suprimida pela aliança entre a nobreza e a oligarquia cossaca.
6 GOMES, P.E.S. Op. Cit., p. 358.
7 Idem, p. 358-9.
8 ZANATTO, R.M. *Luzes e Sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica* (1954-1959). Assis, UNESP, 2013 [Dissertação de Mestrado]
9 GOMES, P.E.S. Op. Cit, p. 359.
10 Idem.
11 Idem, p. 390.

ção em propaganda, foi nesse cinema que Eisenstein filmou *O Encouraçado Potemkin*, após seu bem sucedido *A Greve* (1925).

No ensaio *Dos estetas aos sentimentais*,[11] Paulo Emílio procura compreender os filmes soviéticos a partir da recepção do público. Como procedimento, o crítico mensurou o teor e dividiu em categorias as palmas suscitadas pelas exibições, podendo elas ser de ordem estética, política ou sentimental; verdades evidentes e inverificáveis estatisticamente. Paulo Emilio avançou ao concluir que as poucas palmas que recebeu *Dura Lex* foram, sobretudo estéticas, e as dirigidas a Lênin em *Outubro* políticas. "Sentimental e estético foi o aplauso para *Funcionário Tzarista*, e ainda sentimental, porém político, o que acolheu *A Mãe*. A amplidão e profundidade das ovações que recebe *Potemkin* emanam da estesia, da política e do sentimento."[12]

O esforço de Paulo Emílio se concentra em compreender as emoções do público ao assistir *Potemkin*, cuja linguagem orienta o encadeamento das imagens partindo dos maus tratos dos marinheiros ao levante, que em seguida recebem a solidariedade do povo de Odessa. Os maus tratos sofridos pelos marinheiros, conduzidos a chicote pelos oficiais, refletem não apenas as condições de vida do encouraçado, mas do próprio povo durante o governo czarista, ao combinar às reformas liberais que aboliram a servidão (1861) as práticas de violência do antigo regime, inserindo-as nas relações sociais de produção que se estabeleceram com a modernização da sociedade. A insatisfação dos russos contra o governo do czar parece insinuar uma cultura política de que o governo não os representa, e sim os submete:

> "Na Rússia (...), entre o governo e o povo não há nenhum contato, nenhum laço vivo que possa uni-los, sequer um minuto, para qualquer causa; não há ao menos desejo ou possibilidade de compreensão mútua; o que é branco para o governo é negro para o povo e, ao inverso, o que parece muito branco ao povo, o que é para ele a vida, a felicidade, é, para o governo, a morte".[13]

O impacto emotivo do filme se deve muito a linguagem adotada para narrar a história dos marinheiros. Ao constatar a facilidade de comunicação do filme, Paulo Emílio destaca "as virtudes de contato imediato e brilhante alcançado pela linguagem gráfica da propaganda em seus momentos mais altos."[14] Para ele, o que explica o poder imagético do filme é sua unidade orgânica, construída a partir de ideias simples, nítidas, apresentadas linearmente, que em conjunto envolvem o espectador pelo ritmo, como a sequência da homenagem ao marinheiro morto ou do massacre na escadaria de Odessa. "Moussinac tinha razão, ainda

12 Idem.
13 BAKUNIN, M. *Estatismo e Anarquia*. Trad: Plínio Augusto Coelho. São Paulo, SP: Nu-Sol: Imaginário, 2003. Pg. 101.
14 GOMES, P.E.S. Op. Cit, p. 394.

hoje *Potemkin* nos atinge como um grito, fazendo meditar ou imaginar, ao passo que mobiliza nosso espírito através da emoção elementar da solidariedade."[15] O filme surge como um jato que possui a limpidez e ordem de um clássico, e como obra revolucionária calcada num momento histórico definido, tem natureza tão genérica que se torna válido universalmente, e não era preciso ser comunista, socialista ou anarquista para apreciá-lo. Também não era necessário conhecer o episódio da rebelião na marinha russa durante os acontecimentos revolucionários de 1905, pois bastava ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra a injustiça. Em suma, "(...) a cultura não era condição indispensável para se gostar do filme".[16]

O *Encouraçado* de Eisenstein foi ovacionado pelos jornais brasileiros. O *Diário Carioca* trazia como manchete: "O maior filme de todos os tempos : *O Couraçado Potemkin*." O artigo discorre sobre como "pela primeira vez, desde que ir no cinema passou a ser um hábito do povo brasileiro, será mostrado ao público um dos mais famosos filmes de todos os tempos."[17] O filme obteve surpreendente êxito de bilheteria, fato destacado pelo jornal editado pelo Partido Comunista Brasileiro – o *Novos Rumos* – que procurou demonstrar principalmente o amadurecimento do gosto artístico do grande público.[18] Uma pequena nota publicada em *O Estado de S. Paulo* destacou que *Potemkin* não havia sido retirado de cartaz de um cinema carioca, preocupação gerada após a suspensão por um dia de sua exibição[19]. Preocupação com a censura política ou a evidência da grande expectativa do público, ambas possibilidades são possíveis.

O êxtase motivado pela exibição do filme também se deve ao fato de que os jornais o exaltavam. *Potemkin* foi apontado pelo jornal *Correio Paulistano*[20] como a maior obra do cinema russo de todas as épocas. Lembravam também da enquete realizada em um encontro em Bruxelas, 1958, em que 117 críticos de cinema de todo o mundo o apontaram como uma das cinco maiores obras de cinema já produzidas em todos os tempos, objeto de centenas de estudos em todo o mundo. Uma pequena sinopse do filme destacava que o motim que explodiu a bordo do Encouraçado Potemkin no dia 14 de junho era um dos episódios mais populares da Revolução de 1905.

O motim coincidiu com uma greve geral deflagrada na cidade, cuja população foi severamente reprimida pelas tropas da guarnição, produzindo o massacre dos trabalhadores que sucumbiram à investida do pelotão na escadaria de Odessa. Para o artigo, a sequência da escadaria era o ponto máximo do filme, consideran-

15 GOMES, P.E.S. Op. Cit., p. 394.
16 Idem.
17 O maior filme de todos os tempos: 'O Couraçado Potemkin'. *Diário Carioca*, 10/12/1961.
18 Eisenstein julgado pelo grande público. Novos Rumos (Semanário editado pelo Partido Comunista Brasileiro, 1959-64) 29/12/1961 – 04/01/1962
19 Não foi retirado o filme soviético. *O Estado de S. Paulo*, 15/12/1961.
20 Encouraçado Potemkin. *Correio Paulistano*, 08/12/1961.
21 Idem.

do-a como uma das mais fantásticas da história do cinema. "Até agora reservada a um pequeno grupo de estudiosos", coube ao cine Windsor, em São Paulo, e ao cine Ópera, no Rio de Janeiro, "a primazia de apresentar" o filme "ao grande público em sessões normais e cópia sonorizada"[21], seis vezes ao dia.

O cartaz do filme republicado como imagem de fundo do jornal *O Estado de S. Paulo* informava que *O Couraçado Potemkin* era um dos maiores filmes de todos os tempos, debatido, proibido, aclamado pelos críticos e por Charles Chaplin, enfim o "lançamento mais sensacional dos últimos tempos!". Para completar, o cartaz destacava que o filme não seria exibido em nenhum outro cinema durante dois anos.[22] Em nota lateral, além da ficha técnica e da filmografia de Eisenstein, havia a informação de que a primeira exibição do filme no Brasil teria ocorrido em 5 de fevereiro de 1931, "na sala vermelha do extinto Cine Odeon".[23] Informação que o ajudou a destacar o caráter de reprise, entre aspas. Talvez ainda seja necessário dizer que o *Encouraçado* "modificou o ambiente"[24] e que naquela altura, quase quarenta anos depois de sua realização, Paulo Emilio pode dizer que "Potemkin é amor a primeira vista, fácil, que se prolonga numa felicidade calorosa que independe do progresso". Assistir o filme "é retornar a exaltações e prazeres conhecidos, é reler *The Hollow Men* ou a autobiografia de Trotsky, é ouvir de novo a Sagração da Primavera ou revisitar Fra Angélico, em suma, é a volta a pontos que se tornaram pacíficos".[25]

Em conjunto, a iniciativa de Paulo Emilio e da Cinemateca Brasileira realizaram o *Festival de Cinema Russo-Soviético* seguindo o modelo de difusão de cultura cinematográfica, já delineado em eventos anteriores, como a *Semana da Cultura Cinematográfica* dedicada ao cinema da República de Weimar (1959), assim como a série de ensaios publicados no *Suplemento Literário*. Após São Paulo e Rio de Janeiro, as cópias foram exibidas nas capitais de estados como Minas Gerais e Bahia, configurando o esforço em difundir a cultura cinematográfica em escala nacional, projeto que, em conjunto com o movimento cineclubista, se transformava pouco a pouco, como pretendeu Paulo Emilio, em um "dispositivo de transformação social".

22 *O Estado de S. Paulo*. 110/12/1961.
23 Idem.
24 AUGUSTO, Sérgio. *O Couraçado Potemkin modifica o ambiente*. Rio de Janeiro: *A Tribuna da Imprensa*, 11/12/1961.
25 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Potemkin e Outubro*. In: *O Estado de S. Paulo*, 20/01/1962. In: GOMES, P.E.S. Op. Cit., p. 395.